

**Otto Herbert Hajek**

**Konzeptionen der Raumgestaltung  
Werkverzeichnis**

Inauguraldissertation an der Philosophisch-Historischen Fakultät der  
Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg

Fach: Europäische Kunstgeschichte

Vorgelegt bei: Prof. Dr. Riedl (Erstgutachter)  
Prof. Dr. Kirchner (Zweitgutachter)

Eingereicht von: Anuschka Plattner  
Schumannstr. 3  
68165 Mannheim

## Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung.....	1
2. Die Aneignung des Raumes - Die autonome Plastik .....	3
2.1. Räumliche Konstruktionen.....	4
2.2. Raumknoten .....	5
2.3. Raumschichtungen .....	7
Exkurs: Plastik des Informel.....	8
3. Der Schritt in den öffentlichen Raum - Die Farbwege.....	15
3.1. „Farbwege sind begehbare Plastik.“	
Der <b>Frankfurter Frühling</b> .....	15
3.2. „Farbwege bringen Kunst auf den Weg.“	
Eine neue Ausstellungskunst im Innen- und Außenraum .....	21
Exkurs: Die Gesellschaft im Visier. Künstler verlassen ihr Podest.....	28
4. Der begleitende Gedankenraum - Die Theorie.....	33
4.1. „Farbwege sind eine räumliche Disziplin.“	
Hajeks Raumverständnis.....	33
4.2. „Farbwege zielen auf den Menschen ganz.“	
Kunst und Künstler mit sozialer Verantwortung.....	39
Exkurs: Autonomie auf dem Prüfstand.....	46
5. Raumgestaltung in architektonisch und ikonographisch determinierter	
Situation - Beispiel St. Michael, Trier-Mariahof .....	50
5.1. Architekturbeschreibung .....	50
5.2. Skulptur .....	53
5.3. Malerei .....	61
5.3.1. Zeichen am Wege.....	61
5.3.2. Himmlisches Jerusalem.....	66
5.4. Komposition des Gesamtensembles.....	73
Exkurs: Kunst im Kirchenraum .....	77

---

6. Der Stadtraum als Gestaltungsraum - Beispiel Viktoriaplatz, Mühlheim a. d. Ruhr .....	83
6.1. Stadtzeichen und Brunnenanlage als plastisches Zentrum .....	83
6.2. Komposition des Gesamtensembles .....	85
Exkurs: Zum Problem einer stilistischen Einordnung .....	88
7. Farbwege und Platzgedanke als zentrale Komponenten der Raumgestaltung .....	94
Literaturverzeichnis .....	III
Erklärung .....	X

## 1. Einleitung

**Räumliche Konstruktionen, Raumknoten, Raumschichtungen, Raumzeichen, Raumbilder** - bereits die Wortfindungen, die Otto Herbert Hajek seinen Arbeiten zuweist, sprechen von der zentralen Rolle, die der Raum in seinem Œuvre spielt. Für den Betrachter, der nicht nur visuell, sondern mit all seinen Sinnen einen künstlerisch artikulierten Raum begreift, (sei es eine raumumschließende Plastik oder Kunst im Architekturraum großer Dimension) soll dieser zum „Erlebnisraum“ werden, in welchem „Raumströme“ fließen und ein „Raumecho“ oder ein „Raumreflex“ zum Ausgangspunkt seines Architekturverständnisses werden kann; der Raum soll ganzheitlich und sinnhaft erlebbar werden.

Die vorliegende Arbeit stellt anhand ausgewählter Werke bzw. Werkgruppen unterschiedliche Konzeptionen der Raumgestaltung vor, die Hajek in seiner künstlerischen Arbeit realisiert. Der Gang der Untersuchung trägt dabei weitgehend der Chronologie Rechnung, denn ein Überblick über Hajeks Gesamtwerk läßt eine schrittweise räumliche Expansion erkennen - und das im Hinblick auf Hajeks individuelles Raumverständnis ebenso, wie auf den angestrebten Gestaltungs- und Wirkungsbereich.

In den Bronzeplastiken der 50er und frühen 60er Jahre, die am Beginn der Untersuchung stehen, erfolgt die rein kunstimmanente Aneignung des Raumes, Experimente mit Masse- und Hohlvolumen, Positiv- und Negativformen, Undurchsichtigkeit und Transparenz. Mit seinem documenta-Beitrag 1964, dem Environment des **Frankfurter Frühling**, verläßt Hajek diese Form musealer Ästhetik und sucht von nun an den öffentlichen Raum als Wirkungsfeld. In der Folge entwickelt er eine neue Ausstellungskunst, deren Ort nicht mehr die Galerie, nicht mehr das Museum sein kann, sondern der Außenraum, der Platz, die Stadt. Immer nachdrücklicher sucht und findet Hajek gestalterische Aufgaben im Architektur- und Stadtraum. Wie weit dabei die vorgefundene städtebauliche und/oder architektonische Ausgangssituation wie auch der Grad des künstlerischen Gestaltungsspielraums divergieren können, soll durch die

Beispiele der Kirche St. Michael in Trier-Mariahof und des Viktoriaplatzes in Mühlheim an der Ruhr veranschaulicht werden. Handelt es sich bei letzterem um einen lediglich durch seine Umbauung determinierten öffentlichen Platz, so müssen bei der Innenraumgestaltung in St. Michael architektonische, ikonographische und liturgische Gesichtspunkte berücksichtigt werden.

Mit der immer größeren Öffentlichkeit seiner Kunst geht eine zunehmend umfassende theoretische Auseinandersetzung einher, die Hajek in zahlreichen Aufsätzen und Vorträgen formuliert, sei es in seiner Funktion als Vorsitzender des Deutschen Künstlerbundes (1972-1979), im Dialog mit seinen Studenten als Professor an der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste in Karlsruhe (1980-1992), sei es im Rahmen seiner Aktivitäten für den deutsch-französischen Kulturrat und die KSZE-Kulturforen oder mit seinen Initiativen für einen weltweiten Kulturdialog. Viele dieser mündlichen Äußerungen wurden 1987 anlässlich einer Hajek-Retrospektive vom Archiv für Bildende Kunst im Germanischen Nationalmuseum, Nürnberg erstmals veröffentlicht.<sup>1</sup> Dem folgte 1993 Eugen Gomringer, der in seiner Publikation „Kunst stiftet Gemeinschaft“ zuvor verstreute Primär- und Sekundärquellen zusammenfaßt.<sup>2</sup> Sie stellen eine wichtige Basis der vorliegenden Arbeit dar. Hinzu kommen einige bislang nicht oder nur in Auszügen veröffentlichte Vorträge, die mir Prof. Hajek freundlicherweise zur Verfügung stellte, sowie Gespräche mit dem Künstler selbst und anderen, vor allem am Projekt St. Michael beteiligten Personen.

Erscheint es grundsätzlich sinnvoll, in der wissenschaftlichen Beschäftigung mit dem Werk eines Künstlers soziokulturelle Hintergründe zu berücksichtigen, so ist dies im Falle O. H. Hajeks unerlässlich. Seine persönliche und künstlerische Entwicklung ist eng mit der zeitgenössischen Kunstszene verknüpft, gleichermaßen aber auch mit der gesellschaftlichen und

---

<sup>1</sup> Vgl. O. H. Hajek. Die Durchdringung des Lebens mit Kunst, Stuttgart, Zürich 1987, begleitendes Kat. Buch zur Ausst. Nürnberg 1987, hg. vom Archiv für Bildende Kunst im Germanischen Nationalmuseum, Nürnberg.

<sup>2</sup> Eugen Gomringer (Hg.), Kunst stiftet Gemeinschaft. O. H. Hajek - Das Werk und seine Wirkung, Stuttgart 1993.

---

politischen Realität in der Bundesrepublik. Unter diesem Blickwinkel erscheint Hajek in seinen unterschiedlichen Werkphasen von den 50er bis in die frühen 80er Jahre hinein als „Kind seiner Zeit“, aber immer auch als Mitbegründer und prominenter Vertreter der jeweils aktuellen künstlerischen Richtung. Solche Bezüge sichtbar zu machen, ist Aufgabe der Exkurse, die den Kapiteln der vorliegenden Arbeit beigelegt sind.

## 2. Die Aneignung des Raumes - Die autonome Plastik

Hajeks frühe Plastiken aus der Zeit während und nach Abschluß seines Studiums an der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste in Stuttgart (1947-1954) unterscheiden sich deutlich in Material, Thematik, Formensprache und Abstraktionsgrad. Als in jeder Hinsicht divergierende Beispiele aus Hajeks Frühwerk sei die Holzskulptur **Christus aus dem Baumstamm** (1947/48) in Erinnerung gerufen, die Einflüsse des deutschen Expressionismus verarbeitet sowie die dem Werk Henry Moores verpflichtete Bronze **Christusträgerin** (1951) und das realistisch geprägte **Marmorporträt Adalbert Stifters** (1953/54) für die Walhalla in Regensburg. Den Bereich der Mimesis verläßt Hajek zunächst nicht.

Dies geschieht erst im Rahmen eines Wettbewerbs zur künstlerischen Gestaltung des Eingangsbereiches der damals neubauten Stuttgarter Liederhalle 1955/56. In der von Hajek realisierten Gußeisenplastik **Durchbrochene Fläche** und den damit in Verbindung stehenden Modellen und großformatigen Variationen verdrängt die Beschäftigung mit rein abstrakten Formproblemen erstmals die Darstellung der menschlichen Figur aus seiner bildhauerischen Arbeit.

Aufgrund dieser stilistischen Zäsur wird die **Durchbrochene Fläche** von Katja Blomberg-Schneider zurecht als wichtiges Schlüsselwerk in Hajeks Œuvre bezeichnet und ist Gegenstand einer ausführlichen Untersuchung sowohl der hier sichtbar werdenden künstlerischen Einflüsse als auch der notwendigen Voraus-

setzungen in Hajeks eigenen früheren Arbeiten.<sup>3</sup> Doch macht der insgesamt geschlossene und flächige Reliefcharakter dieser Plastik sie im Rahmen der hier zu behandelnden Problematik vernachlässigbar. Denn die eigentliche Auseinandersetzung mit dem Raum als künstlerischem Gestaltungsmittel setzt erst in den **Räumliche Konstruktionen** betitelten Plastiken des Jahres 1956 ein, die deshalb den Ausgangspunkt der vorliegenden Untersuchung zu den unterschiedlichen in Hajeks Œuvre faßbaren Konzeptionen der Raumgestaltung bilden sollen.

### 2.1. Räumliche Konstruktionen

Die durchweg circa 70 cm hohen, stets die Vertikale betonenden **Räumlichen Konstruktionen** lassen sich nicht mehr durch formale Begriffe geometrischer oder mimetischer Herkunft charakterisieren. Es handelt sich vielmehr um nur sehr unbestimmt organisch anmutende Gebilde, die aus einzelnen Bronzestäben erwachsen und sich zu immer komplizierteren Strukturen ineinander verschränken. Die unregelmäßig dicker und dünner werdenden Materialstreben sind durch Öffnungen verschiedener Größe durchbrochen. Aus Aussparungen, Überschneidungen und Zwischenräumen ergibt sich so ein beständiges Wechselspiel von Masse und Leere, von Undurchsichtigkeit und Transparenz.

Zu dieser Kontrastierung gesellt sich die unterschiedliche Ausbildung von Außen- und Binnenform. Den weich gerundeten, meist ovaloiden Öffnungen steht ein unruhig gestalteter, bizarr nach oben ausfingernder Kontur gegenüber. Alles scheint darauf angelegt, die Plastik mit dem sie umgebenden Raum zu verzahnen.

---

<sup>3</sup> Vgl. Katja Blomberg-Schneider, Zwischen Figuration und Abstraktion. Tendenzen deutscher Plastik der Nachkriegszeit - eine morphologische Untersuchung der Oeuvres von H. Uhlmann, K. Hartung, W. Loth, F. Koenig, B. und M. Matschinsky-Denninghoff, O. H. Hajek, E. Cimiotti und N. Kricke zwischen 1945 und 1965, Diss., Heidelberg 1991, S. 122-124.

Verstärkt wird dieser Eindruck durch die auffällige Behandlung der Oberfläche. Hajek verzichtet auf die Entfernung weißlicher Schamottereste der vor dem Guß aufgetragenen Ummantelung, die sich in den kleinen Narben des Metalls festgesetzt haben und den unpolierten Bronzen einen bescheidenen und ausgesprochen spröden Charakter verleihen. Rissige, rauhe Unregelmäßigkeiten betonen die plastischen Qualitäten der Oberfläche, die dadurch gleichzeitig als diejenige des Umraumes gesehen werden kann, wie auch als dessen innere Begrenzung und damit ihre eindeutige Abgrenzungsfunktion zwischen Innen und Außen verliert.

„Einmal kann ich das von mir geformte Material als Positiv-Plastik betrachten und die Raumform als Negativ, ein anderes Mal kann ich die Raumform als Positiv-Plastik sehen und das von mir geformte Material als Negativ.“<sup>4</sup> Hier wird deutlich, daß Hajek in den **Räumlichen Konstruktionen** die gewohnte Hierarchie von Massen- und Hohlvolumen hinter sich läßt und den Raum gleichsam als ein dem Wachs und dem Gips bzw. der Bronze vergleichbares bildnerisches Material erkennt und ausschöpft.

## 2.2. Raumknoten

Aus den **Räumlichen Konstruktionen** entwickelt Hajek durch eine zunehmende Verdichtung der Struktur ab 1957 seine **Raumknoten**, wobei er an der bereits im Rahmen der vorangegangenen Werkgruppe entwickelten technischen Vorgehensweise festhält; Bronze bleibt sein bevorzugtes Material. Hier wie dort handelt es sich ausnahmslos um im Wachsauerschmelzverfahren gegossene Unikate (*à cire perdue*), deren Entstehungsprozeß der Künstler selbst folgendermaßen beschreibt: „Ich nehme dünne Holzstäbchen, ummantele sie mit Wachs, venezianischem Bienenwachs, gekocht mit Stearin und Kolophonium, mit der Wärme der Hand knetbar, mit Spachteln und Messern schneidbar. Durch Hinstellen solcher Wachsstäbe in der Vertikalen, verbunden

---

<sup>4</sup> Hajek, zit. nach Heinz Fuchs, Entwicklung, in: O. H. Hajek. Plastiken, Bilder, Stadtikonographien, Ausst. Kat. Rom 1981, Rom, Stuttgart 1981, S. 217.



mit horizontalen Stäben, an den Gelenken verdichtet, mit den Fingern geformt, entstanden jene Gebilde (...). Sie werden in Bronze gegossen.“<sup>5</sup>

In der zahlenmäßig der Gruppe der **Räumlichen Konstruktionen** bei weitem überlegenen Serie der **Raumknoten** erprobt Hajek immer neue Möglichkeiten der Raumartikulation. Auch hier besitzen die einzelnen Bronzestäbe selbst keine nennenswerte Plastizität, sondern gewinnen sie erst in ihrer den Raum integrierenden Gesamtkomposition. Im Vergleich zu den **Räumlichen Konstruktionen** werden die Vergitterungen filigraner, die Abfolge hintereinanderliegender Zwischenräume für den Betrachter überraschender, die Gesamtstruktur komplizierter, die Oberfläche gewinnt noch zusätzlich an Plastizität. Durchblicke entstehen nicht mehr durch ovaloide Durchbrechungen der verschiedenen Bronzebahnen, sondern sind Teil eines in sich verflochtenen, locker gefügten, vielgliedrigen Netzwerks dünner Stäbe, die ein scheinbar unendlich fortsetzbares Kontinuum an Raumkammern suggerieren. Nicht selten verläßt Hajek die bislang in seinen figürlichen wie abstrakten Arbeiten dominierende Vertikale, um sich allen Richtungen des plastischen Umraums mitzuteilen.

Mit der Bezeichnung **Raumknoten** will Hajek „die Augen vor (sic) der greifbaren Form des Materials wegführen (...), um den Betrachter mit einzuschließen in diese Kammern, in diese Raumströme, in seine Umgebung.“<sup>6</sup> Es versteht sich, daß der Künstler damit hohe Anforderungen an das Vorstellungsvermögen des Betrachters stellt, der sich, „als Däumling gleichsam“<sup>7</sup>, in die Plastiken hineinversetzen soll. Den in dieser Hinsicht Erfolgreichen bietet sich jedoch ein breites Erlebnis- und Assoziationsfeld. Es finden sich in der Literatur Vergleiche mit organischen Verästelungen<sup>8</sup> bis hin zu etwas Urwald-

---

<sup>5</sup> Hajek, Vortrag am 6.3.1979 in Stuttgart, abgedruckt in: Kat. Buch zur Ausst. Nürnberg 1987, S. 35.

<sup>6</sup> Hajek, Farbwege. Die Durchdringung des Lebens mit Kunst, in: O. H. Hajek. Zeichen am Wege, Ausst. Kat. Salzburg 1979, Stuttgart 1979, S. 62.

<sup>7</sup> Fuchs, in: Ausst. Kat. Rom 1981, S. 217.

<sup>8</sup> Vgl. ebenda; Josef Adolf Schmoll gen. Eisenwerth, Zu den Arbeiten im Bereich der Architektur und der Urbanistik, in: Ausst. Kat. Rom 1981, S. 107; Eduard Trier, Figur und Raum. Die Skulptur des XX. Jahrhunderts, Berlin 1960, S. 40; Vitalij Manin, Otto Herbert

oder Dschungelhaftem<sup>9</sup>, mit zerrissenem Fleisch und zerstückelten Leibern<sup>10</sup>, morbidem, teilweise fragmentiertem, dreidimensionalen textilen Gewebe<sup>11</sup>, mit Höhlen und Grotten und deren Stalagmiten und Stalagtiten, mit den „Carceri“ Piranesis, den zerbombten Städten und leeren Fensterhöhlen des durch den Krieg gezeichneten Deutschland oder mit den plastischen Verflechtungen spätgotischer Architekturen<sup>12</sup>.

Da es sich bei diesem Assoziationsreichtum um ein spezifisches Charakteristikum des Informel handelt, soll darauf später noch einmal zurückgekommen werden. An dieser Stelle bleibt zunächst festzuhalten, daß, welche Richtung die Gedanken des Betrachters auch einschlagen, diese Plastiken, wie von Hajek intendiert, auf ungewohnte Weise räumliche Phänomene sichtbar machen.

### 2.3. Raumschichtungen

Durch die Veränderung seiner Arbeitsweise gelangt Hajek zu den **Raumschichtungen**, die ab 1959 die bislang skizzierte Entwicklung fortsetzen. Das neue Verfahren besteht darin, daß der Künstler flüssiges Wachs auf den Werkstattboden schüttet und sodann diese unkontrolliert verlaufenen und erkalteten Formen in Bronze gießt. Es entstehen dünne, willkürlich konturierte Metallscheiben, die das plötzliche Erstarren des heißen Wachsflusses fixieren. Die Oberflächen „werden bewegt, Flüchtiges und Momentanes wird spürbar; die Spuren des erwärmten Spachtels zeichnen sich ein und Abdrücke der Finger, geschmolzene Wachstränen sind geronnen, Narben und Runzeln überziehen das plastische Gerüst und geben Kunde von Geschehenem.“<sup>13</sup>

---

Hajek und sein Werk, in: Eugen Gomringer (Hg.), O. H. Hajek - Farbwege in Moskau. Begegnung mit einer Ausstellung, Stuttgart, Zürich 1989, S. IV.

<sup>9</sup> Vgl. Jean-Pierre Wilhelm, in: O. H. Hajek. Farbwege 1952-1974, Stuttgart 1974, begleitendes Kat. Buch zur Ausst. Lübeck 1974, S. 134.

<sup>10</sup> Vgl. Manin, in: Gomringer, Farbwege in Moskau, S. IV.

<sup>11</sup> Vgl. Blomberg-Schneider, Zwischen Figuration und Abstraktion, S. 124.

<sup>12</sup> Vgl. Fuchs, in: Ausst. Kat. Rom 1981, S. 217.

<sup>13</sup> ebenda, S. 219.

Im vollendeten Werk bleibt damit eine *tatsächliche*, die Gestalt der Plastik determinierende Bewegung sichtbar, die an die Stelle der rein *imaginären* Bewegung tritt, die die **Raumknoten** mit ihren kleinen, einander durchdringenden strukturellen Einheiten durchfließt. Damit bereichert Hajek seine Arbeiten um neue Gestaltungsfaktoren: die Visualisierung von Prozessualität, Zeit und Zufall.<sup>14</sup>

Gleichzeitig werden in dieser Werkgruppe erneut unterschiedliche Formen räumlicher Beziehungen erprobt. Sie artikulieren sich in der jeweiligen Anordnung der Bronzescheiben zueinander und ihrer wechselseitigen Verbindung, die durch ein Ensemble dünner Stäbe hergestellt wird.

Hajeks Bezeichnung **Raumschichtungen** trifft sehr präzise die Gestalt dieser Plastiken. Massive Flächen und räumliche Zwischenzonen werden aneinandergeschichtet, die dritte und die zweite Dimension (Raum-schichtung) gehen eine Verbindung ein, die schließlich die vierte Dimension erahnen lässt, die Zeit.

### Exkurs: Plastik des Informel

Mit den behandelten Bronzeplastiken leistet Hajek, zusammen mit den seit 1956 parallel entstehenden Tuschpinselzeichnungen<sup>15</sup>, seinen individuellen Beitrag zur Kunst des Informel der 50er und frühen 60er Jahre, die damit Zeugnisse einer politisch, wirtschaftlich, gesellschaftlich und kulturell höchst widersprüchlichen Zeit sind.

Kommunismus und Kapitalismus spalten die Welt in zwei sich gegenseitig bedrohende politische Lager, dem Zweiten Weltkrieg folgt der Kalte Krieg. Inmitten der gefährlich unversöhnlichen Machtblöcke USA und UdSSR liegt das in Ost und West geteilte Deutschland, ab 1961 wird die Berliner Mauer zum erschreckend realen Sinnbild zweier unvereinbarer Weltanschauungen. Die

---

<sup>14</sup> Vgl. Blomberg-Schneider, Zwischen Figuration und Abstraktion, S. 125.

<sup>15</sup> Zur Interdependenz von zeichnerischem und bildhauerischem Werk während dieser Schaffensperiode vgl. Rainer Schoch, Fläche und Raum. Zur Rolle der Zeichnung bei O. H. Hajek, in: Kat. Buch zur Ausst. Nürnberg 1987, besonders S. 19-23.

---

teils noch durch die Folgen des Krieges überschattete, teils im Licht des Wirtschaftswunders optimistisch erstrahlende junge Bundesrepublik verfolgt im Gegensatz zur Ostorientierung der Deutschen Demokratischen Republik zielstrebig eine dezidierte Westbindung. Die hierfür bereits vier Jahre nach der Kapitulation durch die Verabschiedung des Grundgesetzes und der demokratischen Verfassung wie durch das Bekenntnis zur freien Marktwirtschaft geschaffene Basis, wird nach der Anerkennung ihrer staatlichen Souveränität im Jahr 1955 durch die Aufnahme in die Westeuropäische Union und in die NATO konsolidiert.

Diese nur durch die engen deutsch-amerikanischen Beziehungen und durch die seit 1949 zunehmend intensive politische Zusammenarbeit zwischen Bonn und Washington denkbare Einbindung der Bundesrepublik in die westlichen Bündnissysteme bestimmt auch ihre kulturelle Entwicklung. Nach der gewaltsamen Unterbrechung jeglicher Kontinuität durch den Nationalsozialismus gilt es zum einen, die vormals „Entarteten“ aus den eigenen Reihen neu zu entdecken, zum anderen den Anschluß an die international wirksamen künstlerischen Strömungen zu suchen. Dabei findet das nach Krieg und langjähriger ideologischer Indoktrination bei den jungen deutschen Künstlern besonders ausgeprägte Bedürfnis nach Freiheit und Selbstverwirklichung in der vor allem die amerikanische Szene beherrschenden Abstraktion seine adäquate künstlerische Entsprechung. Sie verspricht die Ausdrucksmöglichkeiten gleichermaßen für Individualismus und Subjektivität wie für die eine ganze Generation prägende Aufbruchsstimmung. Die als Weltsprache gefeierte abstrakte Kunst scheint „als solche schon Ausdruck einer neuen euphorische erlebten Freiheit.“<sup>16</sup>

In Deutschland beginnt das Informel seinen Siegeszug im Jahr 1952<sup>17</sup> und findet in Malern wie K. O. Götz, Gerhard Hoehme, Emil Schumacher, Bernhard Schultze, K.R.H. Sonderborg und Fred Thieler seine herausragenden

---

<sup>16</sup> Werner Haftmann, zit. nach Günther Wirth, Kunst im deutschen Südwesten von 1945 bis zur Gegenwart, Stuttgart 1982, S. 12.

<sup>17</sup> Vgl. Gabriele Lueg, Studien zur Malerei des deutschen Informel, Diss., Aachen 1983, S. 10.

Vertreter. Hauptmerkmal dieser, eine Vielzahl von Anregungen besonders aus dem Surrealismus, der Kunst Wols', und dem Action-Painting Jackson Pollocks aufgreifenden sowie in theoretischer Hinsicht wesentlich durch Paul Klee und Willi Baumeister geprägten Malerei<sup>18</sup>, ist die Auflösung der Form. An ihre Stelle tritt die Visualisierung des künstlerischen Prozesses und eine offene Struktur.

Angesichts der unterschiedlichen künstlerischen Formulierungen konstatiert Rolf Wedewer: „Phänomenologisch gesehen entspricht diese Vielfalt der Mannigfaltigkeit individueller Strukturierungsweisen der Nicht-Form. Diesem größten gemeinschaftlichen Nenner entspricht wesentlich der Begriff Informel.“<sup>19</sup>

Um einer dem künstlerischen Phänomen unangemessenen begrifflichen Eingrenzung vorzubeugen, bezeichnet Manfred de la Motte Informel nicht als Stil, sondern vielmehr als „eine Haltung, eine Attitüde, eine Art, sich der Kunst und der Welt gegenüber zu verhalten, womöglich eine moralische Kategorie“.<sup>20</sup>

In entsprechender Unschärfe etabliert sich der zunächst ausschließlich auf Malerei angewandte Begriff auch als Bezeichnung einer bestimmten Richtung der europäischen Bildhauerei der 50er und frühen 60er Jahre, wie sie in Deutschland etwa Emil Cimiotti, O. H. Hajek, Norbert Kricke, Brigitte und Martin Matschinsky-Denninghoff und Hans Uhlmann vertreten.<sup>21</sup>

<sup>18</sup> Zu den kunsthistorischen Wurzeln des Informel vgl. Rolf Wedewer, Stichworte zum Informel, in: 1945-1985. Kunst in der Bundesrepublik Deutschland, Ausst. Kat. Berlin 1985, hg. von Dieter Honisch, S. 120-131; Gottlieb Leinz, Leitfiguren, in: Europäische Plastik des Informel 1945-1965, Ausst. Kat. Duisburg 1995, S. 49-56, hg. von Christoph Brockhaus; Annette Frese, Auf dem Weg zum Informel. Zu den Quellen der informellen Kunst in Deutschland, in: Brennpunkt Informel. Quellen - Strömungen - Reaktionen, Ausst. Kat. Heidelberg 1998, Köln 1998, hg. von Christoph Zuschlag, Hans Gercke, Annette Frese, S. 12-25.

<sup>19</sup> Wedewer, ebenda, S. 122. Der Begriff „Informel“ geht zurück auf Michel Tapié, der ihn 1950 für die Kunst Wols' vorschlägt und ihn 1951 mit der Ausstellung „Signifiants de l'Informel“ im Pariser Studio Facchetti etabliert, die Werke von Dubuffet, Fautrier, Michaux, Mathieu u. a. umfaßt. Vgl. hierzu sowie zur weiteren Begriffsgeschichte und Definitionsproblematik Lueg, S. 15-24.

<sup>20</sup> Manfred de la Motte, Materialien zum deutschen Informel, in: Informel. Götz, Schultze, Hoehme, Ausst. Kat. Dortmund 1980, S. 16.

<sup>21</sup> Von „informeller Plastik“ spricht bereits 1974 Eduard Trier im Rahmen einer Vorlesungsreihe zur Plastik des 20. Jahrhunderts. Im Hinblick auf die begriffliche Konsolidierung gerade in den letzten Jahren vgl. beispielsweise Rolf Wedewer, Anmerkungen zur Plastik des Informel, in: Emil Cimiotti. Plastiken und Zeichnungen 1957-1991, Ausst. Kat. Osnabrück

Zwar kann die Bildhauerei qua Medium nie ein so weitreichendes Maß an bewußter Formverneinung erreichen wie die Malerei, doch steht auch hier die Abkehr vom wiedererkennbaren Gegenstand, die Verbindung der Plastik mit dem Raum und die Auflösung des Massenvolumens im Vordergrund, was an Hajeks Bronzen bereits veranschaulicht werden konnte. Doch darf Formlosigkeit nicht als Strukturlosigkeit mißverstanden werden; das Paradox einer sich durch das Prinzip der Formaflösung selbst ihrer Grundlagen beraubenden Plastik wäre die Folge.<sup>22</sup> Zwar verzichten die informellen Künstler auf jegliche exakt definierbare, klar umrissene Form im traditionellen Verständnis, sie visualisieren aber sozusagen vor-formale Strukturen, „Nicht-Mehr oder Noch-Nicht“-Formen<sup>23</sup>.

So entstehen kleinteilige, äußerlich chaotisch anmutende Gebilde, die jedoch meist durch die rhythmische Anordnung strukturell verwandter Elemente eine Art innerer Ordnung aufweisen. Der in exemplarischer Weise die Hajekschen **Raumschichtungen** kennzeichnende Übergangscharakter dieser scheinbar beständigen, nie endgültig fixierbaren Formwandlungen suggeriert eine zögernde Bewegtheit, die in Verbindung mit der nicht-geometrischen Gestalt der Plastiken das im weitesten Sinn um Organisch-Naturhaftes kreisende Assoziationsfeld des Betrachters bedingt. Man begegnet unbestimmt biomorphen Gebilden zwischen Werden und Vergehen, transitorische Prozesse werden sichtbar.

Hierin kommt die unorthodoxe Verbundenheit dieser ungegenständlichen Kunst mit der Natur zum Ausdruck, die nicht auf dem Prinzip der Naturnachahmung beruht, „sondern umgekehrt das Informel analog zum

---

1992, S. 9-16; Katja Blomberg-Schneider, Zur Plastik des Informel in Deutschland, in: Plastische Erkenntnis und Verantwortung. Studien zur Skulptur und Plastik nach 1945, Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft, Bd. 23, Marburg 1993, S. 43-54, schließlich Christoph Brockhaus 1995 durch die Ausstellung Europäische Plastik des Informel 1945-1965 im Wilhelm Lehmbruck Museum Duisburg.

<sup>22</sup> Vgl. Wedewer, in: Cimiotti, Ausst. Kat. Osnabrück 1992, S. 11.

<sup>23</sup> ebenda, S. 9.

dynamischen Prinzip der Natur“ versteht<sup>24</sup>. Damit finden die Künstler neue Formulierungen zu einem der Literatur, Theater, Plastik wie Malerei gleichermaßen beschäftigenden Leitthemen des 20. Jahrhunderts: der Metamorphose. Begegnet man in den Arbeiten Germaine Richiers oder Lynn Chadwicks seltsam verfremdeten, zwischen Mensch, Tier oder Pflanze changierenden Wesen, so trifft man in den Werken der wie Hajek rein abstrakt arbeitenden informellen Künstler häufig auf Konkretionen eines weitergefaßten Metamorphoseverständnisses, in dem eine Anknüpfung an Baumeister gesehen werden kann. Er definiert Metamorphose als „Korrelatbegriff zum >>Absoluten<<. Während die >>absoluten Werte<< die Eigengesetzlichkeit der Gestaltungsmittel wie Farbe, Form und Fläche und die durch sie erzielte >>Bildtektonik<< umfassen, steht >>Metamorphose<< für alles >>Vielfältige<<, d. h. vor allem für die Prozessualität, assoziative Vieldeutigkeit der Formen und für >>Formverwandlung<< überhaupt.“<sup>25</sup>

Die für das Informel charakteristische assoziative Vieldeutigkeit oder „latente Inhaltlichkeit“<sup>26</sup> konnte anhand der Hajekschen **Raumknoten** bereits bestätigt werden. Doch schon ein Blick auf die Titel der Plastiken zeigt, wie stark dabei sowohl der Grad der Festlegung als auch die Richtung der durch die Künstler selbst gelenkten Interpretationen divergieren können. Neben sich ausschließlich auf das Kunstwerk selbst beziehenden Titeln wie die oben behandelten **Räumlichen Konstruktionen, Raumknoten** und **Raumschichtungen** Hajeks oder etwa die **Drahtplastik** Uhlmanns, stehen spezifische Tier- oder Dingassoziationen wie **Hornisse** von Kricke oder **Festung** von Meier-Denninghoff. Doch wollen auch die letztgenannten keine definitive interpretatorische Festlegung sein. „Man sieht, warum (die Plastik) **Festung** Festung heißt, (...) aber die Gesamtbedeutung dieser Arbeiten ist reicher und

<sup>24</sup> Wedewer, in: Kunst in der BRD, Ausst. Kat. Berlin 1985, S. 124.

<sup>25</sup> Christa Lichtenstern, Metamorphose. Vom Mythos zum Prozeßdenken. Ovid-Rezeption; Surrealistische Ästhetik; Verwandlungsthematik in der Nachkriegskunst, Bd. 2, Weinheim 1992, S. 366.

<sup>26</sup> Emil Cimiotti, Notizen zur informellen Plastik, in: Europäische Plastik des Informel, Ausst. Kat. Duisburg 1995, S. 41.

komplexer, viel mehr eine Sache der direkten ästhetischen Reaktion auf Formen und Rhythmen, als solche simplen Titel überhaupt ausdrücken können. Jede dieser Skulpturen ist ein Sosein und nicht ein Ähnlichsein, und dieses Sosein muß in seiner vollen spezifischen Individualität erfaßt werden.<sup>27</sup> Der formalen Offenheit dieser Arbeiten entspricht demnach eine inhaltliche.

Eduard Trier bringt das Informel auf die knappe Formel: Spontaneität und Materialität.<sup>28</sup> Die Künstler bedienen sich bei der Herstellung ihrer fast durchweg kleinformatischen Arbeiten meist traditioneller, unscheinbarer Werkstoffe wie Draht oder Wachs bzw. Gips und Ton für den Bronzeguß, bei dem sie bewußt auf das traditionelle Wachsausschmelzverfahren zurückgreifen. Sie bevorzugen Materialien, die sich leicht und unmittelbar bearbeiten lassen und sich damit rasch einem spontanen Gestaltungswille fügen. Diesem direkten, handwerklichen, oft auch experimentellen Umgang entspricht das Interesse der Künstler an einer unverfälschten, ursprünglichen, oft rauhen Materialsprache, die als neue ästhetische Qualität begriffen wird. Die Bronzen werden nicht nachträglich poliert; Hajek und Cimiotti etwa lassen im Gegenteil Schamottespuren vom Entstehungsprozeß der Plastik Zeugnis ablegen.

Wie bereits im Zusammenhang mit Hajeks Werken dieser Zeit deutlich wurde, besteht ein weiteres Anliegen speziell der informellen *Plastik* in der Ausbildung neuer Raumkonzeptionen, die durch die formale Offenheit der Arbeiten artikulierbar werden. Die raumeinschließenden, locker komponierten Strukturen, die gestalterisch gleichberechtigten Massen- und Leervolumina sowie die Tendenz zu Dekomposition und Dezentralisierung kennzeichnen die neue Disposition dieser sich scheinbar nach allen Seiten hin entgrenzenden Plastiken zum Raum.

---

<sup>27</sup> Herbert Barrows, zit. nach: Gerhard Finckh, ZEN 49 und die Plastik des Informel, in: ZEN 49. Die ersten zehn Jahre - Orientierungen, Ausst. Kat. Baden-Baden 1986, hg. von Jochen Poetter, S. 103. Herv. d. Verf.

<sup>28</sup> Vgl. Eduard Trier, Zur Plastik des Informel, in: Ulrich Schneider (Hg.), Festschrift Gerhard Bott, Darmstadt 1987, S. 283. Detaillierte Untersuchungen zur spezifischen Materialwahl der einzelnen Künstler finden sich bei Blomberg-Schneider, Zwischen Figuration und Abstraktion.



Ebenso wie sie gestaltend in ihn hineinwirken, integrieren sie ihn ihrerseits als Gestaltungsmittel. Gleichzeitig werden Trennungen wie zwischen Innen und Außen, zwischen plastischem Umraum und Raum des Betrachters weitgehend aufgehoben. Die neue Raumauffassung des Informel bereichert das Abstraktum Raum um energetische, dynamische, zeitliche und emotionale Qualitäten, die ihn für den Betrachter sichtbar bzw. erfahrbar machen sollen.

Doch weist das Informel dem Rezipienten damit eine nicht unproblematische Rolle zu.<sup>29</sup> Die im Kunstwerk visualisierte Prozessualität, die einen hohen Anteil an Spontaneität und Zufälligkeiten einschließt, soll von ihm quasi in einem zweiten Schöpfungsakt nachvollzogen werden. Nur aktives Sehen ermöglicht es ihm, wie vom Künstler intendiert, den Herstellungsprozeß der Arbeiten nachzuvollziehen, sich intellektuell und kunsthistorisch idealiter unvoreingenommen durch die immanenten Strukturen des Kunstwerks leiten zu lassen, sich hineinzusehen in die ineinander verschachtelten Raumkammern und damit Raum tatsächlich als „Erlebnisraum“ (Hajek) zu begreifen.

Diesen hohen Anforderungen an das Imaginationsvermögen kann häufig nicht entsprochen werden. So muß Hajek bei Ausstellungen seiner informellen Plastiken feststellen, daß sich die Besucher „an der Schönheit des Materials, der Bronze, delectierten, an den Verknotungen der vertikalen und horizontalen Stäbe (...) erfreuten. Sie selber fühlten sich nicht eingeschlossen in diese Raumkammern. Der Umraum der Plastik wurde nicht ergriffen und somit auch nicht begriffen.“<sup>30</sup>

Doch auch die Künstler selbst begnügen sich nicht lange mit diesem rein geistigen „Erlebnisraum“. Ihre künstlerischen Realisierungen auf der Suche nach Verbindungsmöglichkeiten zwischen Objekt und Raum - sei es durch die oben behandelten plastischen Verfahrensweisen, sei es durch den Raum integrierende Bildfindungen wie beispielsweise die „Concetti spaziali“ eines

---

<sup>29</sup> Zur Rezeptionsproblematik informeller Kunst vgl. Lueg, S. 25-48 sowie Christoph Zuschlag, Undeutbar - und doch bedeutsam. Überlegungen zur informellen Malerei, in: Brennpunkt Informel, Ausst. Kat. Heidelberg 1998, S. 38-44.

<sup>30</sup> Hajek, Farbwege, in: Ausst. Kat. Salzburg 1979, S. 63.

Lucio Fontana - sind Vorboten neuer künstlerischer Entwicklungen. Die Bemühungen des Informel um Raumeignung, Entgrenzung und die aktive Einbeziehung des Betrachters in das Kunstwerk bereiten wesentlich die große Entdeckung der Kunst der 60er Jahre vor: das Environment.<sup>31</sup>

### 3. Der Schritt in den öffentlichen Raum - Die Farbwege

#### 3.1. „Farbwege sind begehbare Plastik.“

##### **Der Frankfurter Frühling**

Eines der frühesten Beispiele dieser neuen Kunstform des Environments<sup>32</sup> überhaupt entwirft Hajek in den Jahren 1962/64 im Auftrag der Stadt Frankfurt a.M. mit der begehbaren Plastik **Frankfurter Frühling**. Nach ihrer Ausstellung 1964 auf der documenta III in Kassel (Ausstellungsort: Orangerie, Abteilung: Bild und Skulptur im Raum), wird die Arbeit permanent vor der Heinrich-Kleyer-Schule am Kühhornshofweg in Frankfurt a.M. installiert.

Dort ordnet Hajek auf einem 36 x 18 m großen Gelände sechs großformatige, freistehende Betonplastiken an, die sich in Dimension und Gestaltung voneinander unterscheiden. Der in dieser Weise plastisch definierte Raum erfährt seine äußeren Begrenzungen am heutigen Aufstellungsort einerseits durch langgestreckte Treppenstufen, die ihn über das Straßenniveau erheben, sowie durch das parallel zur Straße verlaufende Gebäude der Berufsschule auf der gegenüberliegenden Seite. Den rechten und linken Abschluß der Arbeit machen Bepflanzungen und eine andere Form der Bodenpflasterung sichtbar. Die Gestalt der einzelnen Plastiken selbst sowie das Geflecht ihrer gegenseitigen räumlichen Beziehungen kann sich dem Betrachter nur im Durchschreiten des Geländes erschließen. Allein ein fortwährender Wechsel von Standort und Blickrichtung, mal nach vorne, mal zurück und zur Seite

<sup>31</sup> Vgl. Eugen Thiemann, Informel Heute? Heute Informel?, in: Informel, Ausst. Kat. Dortmund 1980, S. 6 sowie Lueg, S. 24.

<sup>32</sup> Hierbei wird die Begriffsdefinition von Allan Kaprow zugrundegelegt: „The term >>environment<< refers to an art form that fills an entire room (or outdoor space) surrounding the visitor and consisting of any materials whatsoever, including lights, sounds and colour“, in: Adrian Henri, Environments and Happenings, London 1974, o. S.

macht die auf Vielansichtigkeit konzipierten Elemente und ihre wechselseitigen Abhängigkeiten erfahrbar.

Innerhalb der locker komponierten Gruppe der sechs durchweg sockellosen Plastiken lassen sich drei Untergruppen aus je zwei Elementen unterscheiden. Die dieses Zusammenspiel dominierenden, im documenta-Katalog als Elemente Nr. 1 und 2 bezifferten Plastiken<sup>33</sup> sind, verlängert man in Gedanken ihre Langseiten, im rechten Winkel zueinander angeordnet. Beide haben den Charakter fest im Boden verankerter Stellwände und erfüllen in vergleichbarer Weise raumteilende Funktionen innerhalb des Gesamtensembles.

Die 570 cm breite und 255 cm hohe Wand (Element Nr. 1) befindet sich etwa in der Mitte der Platztiefe und wird dem Betrachter damit bei der Raumerfahrung zum wichtigsten Orientierungspunkt. Von der Seite betrachtet stellt sie sich zunächst als schmale, farblich kaum differenzierte Plastik dar, deren betonte Mittelachse seitlich von einem Geflecht von Betonauskragungen umspielt wird. Bei langsamer Bewegung verschränken sich diese optisch in immer neuer Weise ineinander, so daß ein Gefüge von Raumkammern sichtbar wird, wie es Hajek - wenn auch in weitaus kleinerem Format - bereits in seinen **Raumknoten** thematisierte.

Ganz anders die Frontal- bzw. Rückansicht. An die Stelle scheinbarer Durchlässigkeit, die die Seitenansicht suggeriert, tritt hier sperrige Blockhaftigkeit, die sich dem Betrachter, einer Mauer gleich, entgegenstellt. Doch liegt darin nichts Abweisendes, vielmehr eine Einladung zum Nähertreten, um einer differenzierten Binnengliederung ansichtig zu werden. Die bereits erwähnten Betonauskragungen stellen sich nun als vor- und zurückspringende Wandgliederungen dar, die ein reizvolles Licht- und Schattenspiel hervorrufen und im großen Format den kleinteiligen, die gesamte Plastik prägenden Reliefcharakter in sich aufnehmen. Ungegenständliche Reliefformen überziehen die gesamte Wand und verdichten sich in der oberen Zone zu rechteckigen Feldern scheinbarer Bedeutungshaftigkeit, Metopen mit einer archaisch anmutenden, nicht mehr dechiffrierbaren Zeichensprache.

---

<sup>33</sup> Vgl. documenta III, Bd. 1, Ausst. Kat. Kassel 1964, Köln 1964, S. 236 f.

---

Über diese Strukturen legen sich großzügig angelegte, unregelmäßige blaue, weiße, schwarze, sandfarbene und goldene Farbbahnen, die teilweise in den farbigen Pflastersteinen des Bodens ihre Fortsetzung finden. Diese „Farbwege“ (Hajek) sind es, die, neben der allgemeinen stilistischen Verwandtschaft, am offensichtlichsten die sechs freistehenden Elemente des **Frankfurter Frühlings** miteinander verbinden und das räumliche Beziehungsgeflecht zwischen ihnen sichtbar machen. Indem sie den Boden ebenso wie alle Plastiken des Ensembles überziehen, bilden sie ein einendes, zusammenfassendes Moment, auch wenn Gewichtung, Ausprägung und Rhythmik der Farbbahnen auf den einzelnen Elementen variieren. Unabhängig davon, ob sie die gesamte Höhe einer Plastik entlanglaufen, ob sie ein Kreissegment beschreiben oder einen bestimmten Ausschnitt scheinbar willkürlich farblich definieren - die Farbwege dienen Hajek als eigenwillige Akzente auf dem dominierenden Grotton des Betons.

In ähnlich freier Anordnung gliedern sie auch die Bodenfläche zwischen den einzelnen Elementen. Kürzere und längere Farbwege scheinen ohne sichtbares Ziel auf dem Pflaster zu verlaufen, mal vereinzelt, mal parallel nebeneinander, lediglich Kreuzungen werden vermieden. Wie sie einerseits als optische Verbindung zwischen zwei Plastiken dienen können, brechen sie an anderer Stelle unvermittelt ab.

Darüber hinaus wird die Bodenfläche durch ihre künstlich herbeigeführte Unebenheit zu einem unübersehbaren Teil der Gestaltung. Ein wellenartiges Spiel von Hebungen und Senkungen führt dazu, daß ein fortwährender Perspektivenwechsel des Betrachters nicht allein durch die Vor- und Zurückbewegung im Gehen, sondern zusätzlich durch einen dauernden Wechsel der Standorthöhe garantiert wird.

Um nicht nur innerhalb des plastisch artikulierten Raumes eine gestalterische Verbindung zu gewährleisten, sondern diese auch auf die umgebende Architektur auszuweiten, setzt Hajek einige blaue und weiße Farbwege auf der Fassade

der Berufsschule fort. Doch erweisen sich die häufigen, durch die Fenster des Gebäudes notwendigen Unterbrechungen der Farbbahnen sowie die qualitative Diskrepanz zwischen ihrem künstlerisch-großzügig gedachten Charakter und den eher banal anmutenden und heute zudem teilweise bereits herausgebrochenen Spaltklinkerplatten der Brüstungen als zu störend, um eine optische Einheit evident zu machen.

In dieser Hinsicht weit überzeugender war die im Rahmen der documenta III lediglich provisorische Installation einer glatten Wand, deren Proportion und Gestaltung allein auf Hajeks Ausstellungsbeitrag ausgerichtet war und so zum integralen Bestandteil der Arbeit werden konnte. Hier gelang es Hajek durch die Wandgestaltung, dem plastisch artikulierten Platz Intimität zu schenken und dem Betrachter unmittelbar den Zusammenhang der Farbwege zu erschließen, indem die Vertikale ohne funktional bedingte Störungen die auf sie zufließenden Farbbänder des Bodens in sich aufnahm.

Doch zurück zu den Plastiken selbst. Stellen die beiden eingangs beschriebenen Elemente Nr. 1 und 2 gleichsam die Protagonisten im Rollenspiel der sechs Plastiken des **Frankfurter Frühlings** dar, so handelt es sich bei den beiden, den linken hinteren Bereich definierenden Elementen Nr. 3 und 4 um für das Schauspiel zwar unverzichtbare, in der Charakterisierung aber deutlich zurückgenommene Nebenrollen.

Anders als die wandartigen, räumlich recht weit auseinanderliegenden Elemente Nr. 1 und 2, stehen hier zwei hohe, in ihren Breitendimensionen weitaus bescheidenere Plastiken nahe beieinander. Sie bestehen aus jeweils drei bzw. vier schmalen aneinandergestaffelten Betonplatten, die an einigen Stellen durch Zargen aus Beton zusammengehalten werden. Damit handelt es sich hier im weitesten Sinne um zwei „große Brüder“ der im Aufbau verwandten, um 1960 entstehenden Hajekschen **Raumschichtungen**. Im Gegensatz zu den Elementen Nr. 1 und 2 findet man hier keine detailverliebte Relieffierung, auch die Palette der Farbwege ist auf den Dreiklang weiß, blau, schwarz begrenzt. Diese gestalterische Reduktion verleiht ihnen einen strengen, fast hieratischen Charakter.

Auffallend bei aller Zurückhaltung ist jedoch die an Vorder- und Rückseite von Element Nr. 4 wiederkehrende Kreisform, die wie der Abdruck eines durchschnittenen Baumstammes mit seinen Jahresringen im Beton eingeprägt zu sein scheint - ein Anklang vegetabiler Assoziationswelten, wie sie Hajeks frühe Bronzearbeiten häufig hervorriefen.

Doch das sind Erinnerungen. Beide Plastiken zeigen deutlich, wie solche „natürlichen“ Formen zunehmend von geometrisierenden verdrängt werden und spiegeln damit eine Tendenz, die sich im gesamten zeitgleichen Schaffen Hajeks manifestiert. Nur selten noch spielen in seinen Plastiken der frühen 60er Jahre organische Formen eine Rolle. Hajek verlagert sein Interesse vielmehr auf die Entwicklung einer eigenen konstruktiv-architektonischen Sprache. Die Formen werden kantiger, die Plastiken scheinen gebaut, nicht mehr gewachsen, die Dimensionen werden größer und auch die theoretische Auseinandersetzung zielt in die angesprochene Richtung - 1960 erscheint in der Zeitschrift *blätter und bilder* Hajeks Essay „Gestörte Architektur“ (Vgl. Kapitel 4.1.).

Im Vergleich mit diesen beiden hoch aufragenden Zeichen wirken die im vorderen rechten Bereich des **Frankfurter Frühlings** angeordneten Elemente Nr. 5 und 6 wie niedere, sich parallel zum Boden ausbreitende Tische. Hier liegt die beherrschende Achse in der Horizontalen, die auf je zwei, wie Tischbeine anmutende Stützen aufliegt. Aus ihr erwachsen in unregelmäßigem Rhythmus einzelne Pflöcke in die Vertikale, große Bügel- oder Klammerformen sind in die Betonplatte eingelassen und erheben sich über sie. Wieder überziehen Farbwege die beiden plastischen Elemente, ohne auf solche formalen Akzente Rücksicht zu nehmen oder sie gar zu betonen.

Leider hat die Intensität des Farbauftrags mit den Jahren nachgelassen und die ursprüngliche Entschiedenheit, mit der sich die Farbwege über die plastischen Formen hinwegsetzten, wird heute durch das vor allem unter dem weißen Farbauftrag immer deutlicher hervortretende Grau des Betons auf nachteilige Weise gemildert. Dennoch bilden die Farbbahnen auf den sechs Plastiken nach wie

vor einen deutlich sichtbaren Teil der Gestaltung. Auf dem Boden jedoch sind sie heute in Frankfurt kaum mehr zu erkennen, so daß Fotografien der Ausstellung des **Frankfurter Frühlings** auf der documenta III notwendig sind, um die ursprüngliche Konzeption nachvollziehen zu können. Da der Farbweg-Gedanke sowohl in gestalterischer als auch in inhaltlicher Hinsicht existentieller Bestandteil dieser Arbeit ist, kann auf die bereits seit Jahren wünschenswerte Restaurierung nicht länger verzichtet werden.<sup>34</sup>

Hajeks Farbwegtheorie, die sich im **Frankfurter Frühling** erstmals in großem Maßstab konkretisiert, soll in Kapitel 4 ausführlich behandelt werden, so daß an dieser Stelle lediglich darauf hingewiesen sei, daß in dem Titel der gleiche positive, zukunftsgläubige, sozialutopische Grundton anklingt, der auch Hajeks theoretische Reflexionen in den frühen 60er Jahren kennzeichnet.

Im Rückblick erfährt der Werktitel eine politische Aufladung, die der Künstler zum Zeitpunkt seiner Entstehung nicht erahnen konnte, denn fast unwillkürlich stellt sich heute eine assoziative Verbindung zu dem sogenannten „Prager Frühling“ ein, der sich vier Jahre später ereignen sollte. Ohne Hajeks Gedanken auch nur versuchsweise in diese konkrete, historisch-politische Situation eingliedern zu wollen, prägt eine überzeugt demokratische und liberale Grundauffassung gleichermaßen Hajeks künstlerische Formulierung des **Frankfurter Frühlings** wie die realpolitischen Bestrebungen Alexander Dubceks. Damit liegt hier eine selbstverständlich nur *kunsthistorisch* faßbare Koinzidenz vor, der eine werkimmanente Analyse keinen Platz einräumen darf, die mir jedoch rezeptionsgeschichtlich durchaus beachtenswert erscheint.

Überblickt man das Gesamtwerk Hajeks, so nimmt der **Frankfurter Frühling** darin wie keine andere Arbeit eine Schlüsselstellung ein. In der ersten Hälfte der 60er Jahre wird damit eine Weichenstellung vorgenommen, die die darauffolgende Entwicklung sinnfällig macht und Hajeks Kunst bis heute prägt. Mit dem **Frankfurter Frühling** gelingt ihm erstmals die Synthese plastischer,

---

<sup>34</sup> An dieser Stelle wäre auch auf das sich zwischen den Pflastersteinen ansiedelnde Unkraut hinzuweisen, das entfernt werden müßte, um die bewußte Künstlichkeit von Hajeks Material- und Farbwahl nicht auf störende Weise zu brechen.

farbiger und räumlicher Elemente, der von nun an in immer neuen Raumsituationen sein künstlerisches Interesse gelten wird. Der öffentliche Raum als Wirkungsfeld, die Behauptung und Wechselwirkung bildhauerischer Arbeit in architektonisch determiniertem Umfeld, die Forderung eines aktiven Rezipienten, die Farbwege, der Platzgedanke als Kern und Ausgangspunkt der Raumgestaltung - all diese Hajeks Gesamtwerk charakterisierenden Konstituenten finden im **Frankfurter Frühling** eine erste Formulierung.

### 3.2. „Farbwege bringen Kunst auf den Weg.“

#### Eine neue Ausstellungskunst im Innen- und Außenraum

Den mit dem **Frankfurter Frühling** beschrittenen Weg, Kunst aus der introvertierten Museumswelt hinaus in den öffentlichen Raum zu führen, setzt Hajek in den Folgejahren nachhaltig fort. Mußte sich sein Beitrag zur documenta III noch in das Gesamtkonzept einer Gruppenausstellung integrieren und die anschließende Aufstellung des **Frankfurter Frühling** vor der Heinrich-Kleyer-Schule in Frankfurt a.M. den Sachzwängen einer permanenten Installation gehorchen, bietet sich Hajek zu Beginn des Jahres 1966 mit einer Einzelausstellung in der (op) art galerie in Esslingen das ideale Forum für ein inszenatorisches Experiment. Auf Grundlage der Einwilligung des Galeriebesitzers Hans Frieder Mayer und des damaligen Oberbürgermeisters der Stadt Esslingen, Dr. Dieter Roser, stehen Hajek für diese Ausstellung nicht nur die Galerieräume an sich, sondern das gesamte Gebäude sowie der Stadtraum zur gestalterischen Verfügung.

Im Inneren der Galerie werden 30 neue Arbeiten der Jahre 1964/65 aus der Gruppe der **Farbweg**-Plastiken gezeigt. In dieser Zeit legt Hajek auch über Kleinplastiken Farbstreifen, die die Werke aus Bronze oder Holz „wie eine Raumscheibe“<sup>35</sup> durchschneiden. Ihr Aufbau soll damit dem Betrachter verdeutlicht und ein imaginäres Sichhineinfügen erleichtert werden. Ein solcher

<sup>35</sup> Hajek, o.O., o.D., abgedruckt in: Kat. Buch zur Ausst. Nürnberg 1987, S. 38.



Farbweg akzentuiert nicht das formale Erscheinungsbild einer Plastik, er unterbricht, „stört“ sie vielmehr und spielt gleichzeitig seine eigene Flächigkeit gegen ihre Plastizität aus.

Dem Konzept des **Frankfurter Frühling** durchaus vergleichbar, bindet Hajek diese in der (op) art galerie vorgestellten Arbeiten in ein unregelmäßiges Netz aus farbigen Streifen ein, das er über den Boden, die Wände, die Stützen und die Decke des Hauptraumes legt. Ein solcher Farbweg rückt „alle Stellen, die er berührt, in eine farbig zusammenhängende Ebene, hebt den plastisch gemeinten Unterschied des Vorne-Plazierten und des Zurückgesetzten auf, stellt also auch räumliche Gliederungen in einen nun neu und flächig erkennbaren Zusammenhang.“<sup>36</sup>

Doch findet die Ausstellung hierin nicht ihren begrenzenden Rahmen<sup>37</sup>, sondern setzt sich im Außenraum fort. Mit einem nicht zu leugnenden Hang zum Spektakulären überzieht Hajek mit fünf Helfern in der Nacht vor der Vernissage die Fassade der Galerie, die Bürgersteige und das umgebende Straßenpflaster mit Farbstreifen. Im Morgengrauen fährt ein ähnlich bemalter VW-Kombi durch die Esslinger Innenstadt und hinterläßt auf den Straßen Farbspuren von insgesamt 40 km Länge. Auf dem Marktplatz werden 3 großformatige Bronze- und 2 Betonplastiken aufgestellt und verfremden am Morgen der Eröffnung unerwartet das samstägliche Marktgeschehen. Das wirkt sich zwar nicht aufs Geschäft aus - Arnold Bode zitiert im Faltblatt zur Ausstellung eine Eierfrau, die ihm enttäuscht mitteilte: „Besser ischts Gschäft au et ganga als sonst!“ - doch ist Hajeks Anliegen, Kunst in die Öffentlichkeit hinauszutragen, „damit die Stadt dem Menschen, der die Stadt nur noch als Landschaft empfindet, als urbanes Ganzes ins Bewußtsein rückt“<sup>38</sup> (sic!) mit dieser Aktion denkbar anschaulich geworden.

---

<sup>36</sup> Manfred de la Motte, Hajeks Farbwege, in: Kat. Buch zur Ausst. Lübeck 1974, S. 118.

<sup>37</sup> Ähnliche Ausstellungskonzepte hatte Hajek bereits in den beiden vorangegangenen Jahren realisiert (beispielsweise 1964 Galerie Anne Abels, Köln und Galerie d, Frankfurt a. M. sowie 1965 Folkwang-Museum, Essen), jedoch nie unter Einbeziehung des Außenraumes.

<sup>38</sup> Hajek, zit. nach Arnold Bode, in: O. H. Hajek. Farbwege, Ausst. Faltblatt Esslingen, (op) art galerie, 1966, o. S.

Den letzten Trumpf spielt Hajek mit inszenatorischer Sicherheit erst zur Finis-  
sage der Esslinger Schau aus. Am Samstag, den 5. Februar 1966, lädt er öffent-  
lich zu einem Treffen auf dem Marktplatz ein. Um 15.00 Uhr läßt er die fünf  
dort aufgestellten Großplastiken zu Dixiland-Klängen abtransportieren und  
eine halbe Stunde später fliegen drei Flugzeuge über den Stadtraum. Die Farbe  
ihrer Kondensstreifen: gelb, rot und blau.

„Farbwege sind eine räumliche Disziplin.

Farbwege erklären Entfernungen, sind Erinnerungsmaß und räumliche  
Ordnung.

Farbwege gehen auch über Vorhandenes.

Farbwege erklären den Mond.“<sup>39</sup>

Schon bald nach dieser Ausstellung kommt es zu einer grundlegenden  
Veränderung in Hajeks gestalterischem Vokabular. An die Stelle der  
vielgliedrigen Plastiken mit komplizierter Binnenstruktur, wie sie noch in der  
Esslinger (op) art galerie zu sehen waren, tritt eine zunehmende  
Formvereinfachung, wodurch Hajek zu jener konstruktiv-geometrischen  
Gestaltungsweise findet, die sein Werk von nun an charakterisiert. Aus dem  
Wechselspiel von parallel verlaufenden Waag- und Senkrechten,  
gegeneinandergesetzten Winkeln und dynamisierenden Diagonalen entstehen  
Plastiken mit klarem, im Vergleich zu den früheren Arbeiten deutlich  
reduziertem Gesamtaufbau. Hand in Hand damit geht die immer stärkere  
Konzentration auf die Primärfarben Rot, Blau und Gelb. Rückgriffe auf  
Zwischentöne, wie sie in der ersten Hälfte der 60er Jahre sowohl in Hajeks  
kleinplastischem Werk als auch beim **Frankfurter Frühling** zu beobachten  
waren, werden immer seltener. Im Gegenzug erweitert sich jedoch die  
„Materialpalette“: Aluminium und Widoflex (eine im Vergleich zu reinem  
Holz gegen Hitze und Feuchtigkeit wesentlich resistenterer  
Spezialholzverleimung mit Kunststoff und Metall) treten neben das nach wie

---

<sup>39</sup> Hajek, Was sind Farbwege?, in: Ausst. Kat. Rom 1981, S. 291.

vor häufig verwendete Holz und die Arbeit mit Beton. Die anfänglich bevorzugte Bronze tritt vorläufig in den Hintergrund.

Eine vergleichbare Entwicklung von „der individuellen, materialbetonten Form zur anonymen Form“<sup>40</sup> beobachtet Rolf-Gunter Dienst zeitgleich bei zahlreichen deutschen Bildhauern dieser Generation wie etwa Ernst Hermanns, Erwin Heerich, Kasper Thomas Lenk oder Erich Hauser. So unterschiedlich die jeweiligen künstlerischen Äußerungen auch konkret ausfallen mögen, bilden sie doch gemeinsam eine Gegenposition zu individualistisch geprägten Tendenzen wie das vormals teilweise selbst mitformulierte Informel und dessen Epigonen, gegen den Abstrakten Expressionismus oder die neuen Formen mythologisierender Kunstäußerungen etwa von Joseph Beuys. In Auseinandersetzung mit der Tradition des europäischen Konstruktivismus und der aktuellen us-amerikanischen Kunstszene mit Hard Edge und Farbfeldmalerei, geht es einerseits um die Verdeutlichung der „rationalen bildnerischen Empfindungen gegenüber der eher emotional betonten Formfindung (...), andererseits (...) um härtere, sich ausschließlich mit skulpturalen Grundformen artikulierende Definition des Raumes.“<sup>41</sup>

Die formale und farbliche Reduktion verleiht Hajeks Arbeiten der zweiten Hälfte der 60er Jahre einen anonymeren, deutlich strengeren, manchmal hieratischen Charakter. Sprachlich faßt Hajek die in dieser Weise gewandelte Aussage seiner Kunst mit den Begriffen des **Mals** oder des **Zeichens**, die immer häufiger an die Stelle des früheren **Farbweg**-Titels treten: „Ich mache Stadtzeichen, Platzmale, Erinnerungsmale, Menschenzeichen, Denkzeichen, Merkmale, Betroffenheitsmale, Spottmale - Wetzsteine des eigenen Bewußtseins, Stadtbilder, Mahnzeichen, Schauzeichen, Entfernungsmale, Stadtkonographien, Straßenschleusen, Kommunikationszentren, Raumzeichen. So mache ich Zeichen, die am Wege stehen, die den Weg eines Menschen

---

<sup>40</sup> Rolf-Gunter Dienst, Deutsche Kunst: eine neue Generation, Köln 1970, o. S.

<sup>41</sup> ebenda.

begleiten. Die Zeichen sind nicht das Ziel des Weges, sie weisen auf ein Ziel des Weges.“<sup>42</sup>

Beispiele dieser neuen Werkgruppe der Jahre 1966-1969 werden im Rahmen der Einzelausstellung „Platzmal“ vom 24. Juli bis 10. Oktober 1969<sup>43</sup> in Stuttgart erstmals im öffentlichen Raum ausgestellt. Organisiert von der Galerie der Stadt Stuttgart, findet die Schau nicht im Museumsinneren, sondern, mit städtischer Genehmigung, auf dem Gelände des Kleinen Schloßplatzes statt und ist damit Tag und Nacht geöffnet. Das Konzept zielt nach den Worten des damaligen Direktors der Galerie der Stadt Stuttgart, Eugen Keuerleber, darauf ab, den Menschen die „Gelegenheit zu bieten, sich ohne die Mühe eines Museumsbesuches, gewissermaßen im Vorbeigehen, über das Schaffen eines im In- und Ausland bekannten Künstlers der jüngeren Generation zu informieren, der mitten unter uns in Stuttgart wohnt und arbeitet.“<sup>44</sup>

Mit der Wahl des Kleinen Schloßplatzes als Ausstellungsort nimmt Hajek direkten Bezug auf die aktuelle kommunale Diskussion um dessen architektonische Gestaltung. Im Zuge einer neuen Verkehrsplanung für die Stuttgarter Stadtmitte war der Kleine Schloßplatz als Verbindungsglied zwischen der Königsstraße und der höhergelegenen Nordstadt in die Kritik geraten. Bereits 1968 hatte sich Hajek in der *Stuttgarter Zeitung* öffentlich zu dem Problem geäußert und dabei den verantwortlichen Architekten, Prof. Max Bächer, in Schutz genommen. Trotz der schwierigen Aufgabe, die Menschen aus dem Verkehrsstrom der Königsstraße hinauf auf das Hochplateau zu lenken, sei, so Hajek, der Anschluß an die Nordstadt geglückt. Der unbefriedigende Anblick der Ein- und Ausfahrten der Tunnels, der sich vom eigentlichen Schloßplatz aus biete, sei nicht das Verschulden des Architekten. Für diesen war die

---

<sup>42</sup> Hajek, Vortrag am 16.6.1974 in Göttingen, abgedruckt in: Kat. Buch zur Ausst. Nürnberg 1987, S. 162.

<sup>43</sup> Die ursprünglich bis 30. September 1969 geplante Ausstellung wurde bis 10. Oktober verlängert.

<sup>44</sup> Eugen Keuerleber in: O. H. Hajek. Platzmal, Ausst. Faltblatt Stuttgart, Galerie der Stadt Stuttgart, 1969, o. S.

„Überdeckung der Verkehrsbahnen (...) eine Gegebenheit, wobei sich wieder einmal zeigt, daß die Verkehrsexperten bei der Stadtplanung eine mächtigere Stimme haben als die Architekten. Der Architekt muß auf abstrakte statistische Daten aufgebaute Ergebnisse der Verkehrsplanung übernehmen und sieht sich vor der Aufgabe, die Dinge wieder zu vermenschlichen.“<sup>45</sup>

In die gleiche Richtung zielt Hajeks „Platzmal“-Ausstellung. Sie will dazu beitragen, diese neu gestaltete Stadtmitte nun auch tatsächlich zum Mittelpunkt für die dort lebenden Menschen werden zu lassen, will ebenso gegebene räumliche Situationen erklären wie Fehlleistungen der Stadtplanung bewußt machen und kritisieren.

Wie drei Jahre zuvor in Esslingen nimmt Hajek die Eröffnung und vor allem die Finissage zum Anlaß künstlerischer Aktionen. Dieses Mal bilden Flugzeuge mit farbigen Kondensstreifen den spektakulären Auftakt, indem sie Farbwege über Stuttgart ziehen und damit „den Luftraum zum Kunstraum“ erklären.<sup>46</sup>

Zwei Monate später bemalt Hajek in der Nacht vor der Finissage die Bodenfläche des Kleinen Schloßplatzes, wobei deutlich wird, daß sich das gewandelte Form- und Farbvokabular der Plastiken auch auf die Gestalt der Hajekschen Farbwege auswirkt. Sie laufen nicht mehr wie zuvor im **Frankfurter Frühling** oder in der Esslinger (op) art galerie locker über die Ausstellungsexponate oder über vertikale Flächen hinweg. An die Stelle dieser positiv verstandenen „Störung“ tritt eine stringente Verklammerung zwischen Kunstwerk und Umräum: Breite, spitzwinklige Farbbahnen spiegeln die konstruktive Formensprache der neuen plastischen Arbeiten in die Fläche und halten sich an den damit vorgegebenen farblichen Rahmen der Primärfarben.

Ihm gehorchen auch die gasgefüllten Luftballons, die Hajek mit den Besuchern der Finissage am Nachmittag in den Himmel steigen läßt. An ihnen ist eine Ausgabe des Ausstellungsfaltblatts wie einen Fahne befestigt, womit gleichsam

---

<sup>45</sup> Hajek in der Stuttgarter Zeitung 1968, abgedruckt in: Kat. Buch zur Ausst. Lübeck 1974, S. 61.

<sup>46</sup> Ausst. Faltblatt Stuttgart 1969, o. S.

die Kunde des Geschehens in die Welt getragen wird. Integrierte Rücksendepostkarten, adressiert an die Galerie der Stadt Stuttgart, stoßen auf breite Resonanz: Antworten kommen später aus Heidenheim und aus dem Allgäu, eine sogar aus Südtirol. Damit erreicht Hajek noch mehr Menschen als sich ohnehin auf dem Kleinen Schloßplatz eingefunden haben; den Abwesenden schickt er Luftballons, den Anwesenden stempelt er einen sogenannten „Platzmal-Gruß“ auf die Backe.

Im Bemühen, räumliche Zusammenhänge erfahrbar zu machen, bezieht Hajek bei der Finissage der „Platzmal“-Ausstellung zum ersten Mal auch musikalische Möglichkeiten ein. In Zusammenarbeit mit Josef Anton Riedl erarbeitet er das Konzept einer „akustischen Raumerklärung“ (Hajek). An zwei gegenüberliegenden Seiten des Kleinen Schloßplatzes spielen zwei Musikbands „progressiv beat“, d.h. elektronische, konkrete, instrumentale und vokale Computermusik von John Cage, Cage/Mauricio Kagel, Gottfried Michael Koenig, Karlheinz Stockhausen und Josef Anton Riedl selbst. An der dritten Seite des Platzes steht ein Übertragungswagen des Süddeutschen Rundfunks, der die Musik der beiden Bands über Lautsprecher mit zeitlicher Verzögerung wiedergibt. Für den sich von Punkt A nach Punkt B begebenden Besucher wird damit seine Wegstrecke in ihrer räumlichen und zeitlichen Dimension akustisch erfahrbar.<sup>47</sup>

Die Ausstellung „Farbwege“ 1966 in Esslingen und die „Platzmal“-Schau 1969 in Stuttgart machen deutlich, wie entschlossen Hajek die Eröffnung neuer Wirkungsfelder für seine Kunst verfolgt. Das lediglich von einer mehr oder minder geschlossenen Gesellschaft frequentierte Museum, der weiße, neutrale, zurückhaltende Galerieraum sind diesem Kunst- und Ausstellungsverständnis nicht mehr adäquat. Im Gegensatz zu der anfänglichen Auseinandersetzung mit der

---

<sup>47</sup> Vgl. Michael Weisser, Von „Kunst am Bau“ zu „Kunst im öffentlichen Raum“ - Bemerkungen zur Entwicklungsgeschichte wie zu den Perspektiven von Kunst im Stadtbild - , in: Kunst im Stadtbild. Von „Kunst am Bau“ zu „Kunst im öffentlichen Raum“, Ausst. Kat. Bremen 1976, hg. von Sunke Herlyn, Hans-Joachim Manske, Michael Weisser, S. 37; Hans Rudolf Zeller (Hg.), Dieter Schnebel, Denkbare Musik. Schriften 1952-1972, Köln 1972, S. 366.

Gestaltung von Raum, die von den plastischen Möglichkeiten im Rahmen der **Räumlichen Konstruktionen, Raumknoten** und **Raumschichtungen** bestimmt war, macht Hajek im Lauf der 60er Jahren den öffentlichen Raum zu seinem eigentlichen gestalterischen Anliegen und zum Forum seiner Kunst.

Ihn will er so umfassend als möglich verstanden wissen, indem er in den oben beschriebenen Ausstellungen und Aktionen nicht nur die Dimension gängiger Museumskunst hinter sich läßt, sondern den Stadtraum und den bislang von solchen Dingen unbehelligten Luftraum kurzerhand zum Kunstraum erklärt. Er sucht den Dialog mit der Stadt, mit der Architektur, mit den Menschen und ihrer Umgebung, denn: „Öffentlicher Raum ist für den bildenden Künstler nicht nur Straße, Platz, er ist auch öffentliches Bewußtsein. Der Raum wird dem Menschen bewußt gemacht, daß er sich darin aufhalten und sich nachbarschaftlich verhalten kann. Um einen Raum in diesem Sinne erlebbar zu machen, bedarf es des bildnerischen Denkens und des bildnerischen Tuns.“<sup>48</sup>

#### Exkurs: Die Gesellschaft im Visier. Künstler verlassen ihr Podest

An der beschriebenen Entwicklung O. H. Hajeks läßt sich ein Paradigmenwechsel ablesen, der für einen großen Teil der westdeutschen Kunstszene der 60er Jahre charakteristisch ist. War das die 50er Jahre vornehmlich beherrschende Informel Malern wie Bildhauern auch als notwendiger Befreiungsschlag von künstlerischen Altlasten und Schritt in die Internationalität gefeiert worden, so stellte es sich im Rückblick doch als eine eher introvertierte Museumskunst dar, deren Subjektivismus schon bald nicht mehr interessierte. Je nachdrücklicher soziale und politische Probleme in die öffentliche Diskussion Einzug hielten, desto lauter wurde die Kritik an der Selbstgenügsamkeit und gesellschaftlichen Irrelevanz des Informel. Die revolutionäre Wirkung dieses Stils blieb rein kunstimmanent und verkam in dem Maße, in dem Spontaneität und Zufälligkeit kultiviert wurden, zur Manier.

---

<sup>48</sup> Hajek, Vortrag am 31.1.1976 in Stuttgart, abgedruckt in: Kat. Buch zur Ausst. Nürnberg 1987, S. 168.

Diesem Rückzug aus der Wirklichkeit setzen die 60er Jahre nun alternative Konzepte entgegen, die - so unterschiedlich sie sich auch darstellen - den Einzug in die Wirklichkeit und deren Veränderung propagieren. Kunst soll sich wieder einmischen!

Das Terrain für diese Entwicklung bildet eine Bundesrepublik, in der nach und nach die Schattenseiten des Wirtschaftswunders zu Tage treten; die erste Rezession seit Kriegsende kündigt sich an. Der Stimmenverlust der seit 1949 regierenden CDU/CSU und die zunehmende Kritik an ihrem zweiten Bundeskanzler Ludwig Erhard führt 1966 schließlich zur Bildung einer Großen Koalition unter Kurt Georg Kiesinger, CDU. Die neue Regierungsstruktur ohne Opposition fördert fast zwangsläufig alternative politische Aktivitäten; die außerparlamentarische Opposition (APO) und die Studentenbewegung werden zum Katalysator politischer und gesamtgesellschaftlicher Spannungen.

In dieser Situation ist auch die Kunst aufgefordert, Stellung zu beziehen. Der Forderung nach gesellschaftlicher Relevanz entspringen vielfältige Initiativen von Künstlern, Kulturpolitikern und Ausstellungsmachern mit dem einheitlichen Ziel, die Kunst aus den Fesseln ihrer Musealität zu befreien. Neben den Entwicklungen auf dem Feld der seit 1950 gesetzlich verankerten und in den 60er Jahren heftig umstrittenen Kunst-am-Bau-Regelung, deren Problematik in Exkurs Kapitel 4 berücksichtigt werden soll, erschließen erste Ausstellungsprojekte, die moderne Kunst für einen befristeten Zeitraum im Stadtzentrum präsentieren, den öffentlichen Raum als Ausstellungsplattform außerhalb der Museen.<sup>49</sup> Vor allem aber sind es die Künstler selbst, die mit Aktionen, Fluxusveranstaltungen, Happenings oder Land-Art-Projekten alternative Kunstformen entwickeln, deren Konzept sich bereits im Ansatz konventioneller Musealität verweigert. Es geht den Künstlern nicht mehr um theoretische Positionskämpfe im luftleeren Raum der Ästhetik, nicht mehr um die Weihnen der Musentempel, sondern um die künstlerische Durchdringung und Neugestaltung der Umwelt des Menschen. Als kennzeichnend für die neue

---

<sup>49</sup> Den frühesten Versuch dieser Art unternimmt Carl Georg Heise mit seiner Ausstellung „Kunst im Freien“ 1953 in Hamburg.



Kunstauffassung der 60er Jahre nennt Dieter Honisch den Wunsch, „das Kunstwerk selbst der Wirklichkeit anzunähern, (es) zu einem Teil dieser Wirklichkeit zu machen.“<sup>50</sup>

Wieder einmal verlassen die Künstler ihr Podest, wie lange vor ihnen schon Auguste Rodin, Marcel Duchamp und viele andere.<sup>51</sup> Doch reicht es in den 60er Jahren nicht mehr aus, als Bildhauer auf einen Erhabenheit suggerierenden Sockel zu verzichten, um Barrieren abzubauen oder sich des Vorwurfs der Abgehobenheit zu entziehen. Neben die Formulierung einer aktuellen künstlerischen Standortbestimmung tritt deshalb die Beschäftigung mit dem Rezipienten, der als Teil der Gesellschaft folgerichtig mit ihr ins Visier der Künstler rückt. Die neuen Konzeptionen des Environment, der Aktion oder des Happening untergraben jegliche Möglichkeit ästhetischer Selbstgenügsamkeit. Sie sind im Gegenteil auf das Mitwirken des Betrachters angewiesen, bleiben ohne dessen aktive Rezeption sinn- und gegenstandslos. Auf diese Weise tritt das Kunstobjekt in ein partnerschaftliches Verhältnis zum Betrachter; eine Strategie, die die von Honisch angesprochene Integration des Kunstwerks in die Wirklichkeit verfolgt.<sup>52</sup>

Auf dieser neuen Rollenverteilung zwischen Werk und Betrachter gründet das von Manfred Schneckenburger untersuchte Phänomen der „Plastik als Handlungsform“<sup>53</sup>. In Abgrenzung zu Künstlern, die die traditionelle Idee des Sockels als Ausgrenzung des Kunstwerks aus der Wirklichkeit weiter verfolgen, umreißt Schneckenburger anhand zahlreicher Beispiele der 70er Jahre (!) das veränderte Kunstverständnis. Die „Plastik als Handlungsform“

---

<sup>50</sup> Dieter Honisch, 1956-1970. Auf der Suche nach einer eigenen Identität, in: Kunst in der BRD, Ausst. Kat. Berlin 1985, S. 17.

<sup>51</sup> Vgl. Dieter Ronte, Mit und ohne Sockel. Entwicklung und Paradigmenwechsel, in: Bis jetzt. Von der Vergangenheit zur Gegenwart. Plastik im Außenraum der Bundesrepublik, Ausst. Kat. Hannover 1990, München 1990, hg. von Lothar Romain, S. 115-119.

<sup>52</sup> Vgl. dazu Hajek: „Der Betrachter wird zum Autor des Bildes im Augenblick der Wahrnehmung. Er läßt sich freiwillig auf das Enträtseln ein, revitalisiert seine Entdeckungsfreude, wird Partner des Bildschöpfers.“ Brief an Max Seckler, in: Michael Kessler, Wolfhart Pannenberg, Hermann Josef Pottmeyer (Hgg.), Fides quaerens intellectum. Beiträge zur Fundamentaltheologie, Tübingen 1992, S. 632.

<sup>53</sup> Vgl. Manfred Schneckenburger, Plastik als Handlungsform, in: Kunstforum International, Bd. 34, 1979, S. 20-31.

wird dadurch bedingt, „daß sie im realen Raum in der realen Zeit aufgenommen wird. Sie öffnet sich damit für eine Alltagswirklichkeit, deren Kategorien sie teilt.“<sup>54</sup> Darin manifestiert sich, so Schneckenburger, ein Raumbegriff, der künstlerisch nicht mehr mit der Auflösung des plastischen Volumens beschäftigt ist, sondern der sich aus „unserer konkreten architektonischen, urbanen, landschaftlichen Umgebung“<sup>55</sup> heraus erklärt und auf sie Bezug nimmt. Der Raum ist real betretbar, nicht ideale Kategorie.

Der künstlerisch artikulierte Raum bedarf folglich der körperlichen Erschließung durch den Rezipienten, dessen individuelle Raumerfahrung zum eigentlichen Ziel der plastischen Wirkung avanciert. Virtuos spielt dabei die neue Kunstform auf der Klaviatur der verschiedenen menschlichen Sensorien, aus deren Zusammenklang die spezifische Raumwahrnehmung des Betrachters resultiert. Schneckenburger weist darauf hin, daß hierfür die zeitgenössische Wahrnehmungspsychologie eine wichtige Grundlage liefert, insbesondere Erkenntnisse über die wechselseitige Abhängigkeit einer motorischen und einer perzeptiven Raumorientierung.<sup>56</sup> Bezieht sich letztere auf optische Eindrücke und deren geistige Verarbeitung, „d.h., alles Gesehene wird sinnvoll im phänomenal-räumlichen Bezugssystem eingeordnet“<sup>57</sup>, so erfolgt die motorische Raumorientierung mit Hilfe des Körpers. Sie besteht „in einem unmittelbaren >Sichzurechtfinden<“, in einem „In-Beziehung-Setzen des Körpers zu irgendwelchen Bezugsgrößen im vorgefundenen Raum.“<sup>58</sup> Das in dieser Weise wissenschaftlich untersuchte Phänomen, wonach sich die Totalität des menschlichen Körpers als Organ der Raumerfahrung herausstellt, findet in der „Plastik als Handlungsform“ eine künstlerische Antwort.

---

<sup>54</sup> ebenda, S. 21.

<sup>55</sup> ebenda, S. 23.

<sup>56</sup> Vgl. Hans Joachim Albrecht, *Skulptur im 20. Jahrhundert. Raumbewußtsein und künstlerische Gestaltung*, Köln 1977, besonders S. 24-26.

<sup>57</sup> ebenda, S. 25.

<sup>58</sup> ebenda.

Die in diesem Kapitel erörterten Stationen im Werk O. H. Hajeks machen deutlich, wie sehr seine Arbeit in die skizzierte Gesamtentwicklung der zeitgenössischen Plastik in der Bundesrepublik eingebunden ist und wie früh er seinen Beitrag zu den neuen Tendenzen formuliert. Der **Frankfurter Frühling** von 1962/64 basiert bereits in exemplarischer Weise auf dem von Manfred Schneckenburger mit Blick auf die 70er Jahre untersuchten Zusammenspiel perzeptiver und motorischer Raumorientierung, das in dem aktiv handelnden Betrachter wirksam wird. Nur im physischen Einsatz des Gehens, den Hajek durch die Hebungen und Senkungen der Bodenfläche deutlich ins Bewußtsein treten läßt, erschließt sich dem Rezipienten die Vielansichtigkeit und Mehrteiligkeit der Arbeit sowie der damit verbundene räumliche Zusammenhang. Ohne Sockel begegnet das Environment dem beständig wechselnden Blickpunkt des Betrachters, dessen reale Raum- und Zeiterfahrung für das Erleben des Kunstwerks ausschlaggebend ist. Plastik nicht mehr als Gegenüber sondern als umschließender Raum, nicht mehr als unveränderliche Größe sondern als partnerschaftlicher Bezug.

In Hajeks Einzelausstellungsprojekten offenbart sich das für die 60er Jahre charakteristische Bemühen um eine Annäherung von Kunst und Wirklichkeit noch deutlicher. Insbesondere die Stuttgarter „Platzmal“-Schau bereichert 1969 die im **Frankfurter Frühling** entwickelten Strategien der Partizipation. Zum einen wird das Sensorium des Betrachters neben dem Weg über eine perzeptive und motorischen Rezeption durch Hajeks „akustische Raumerklärung“ noch zusätzlich aktiviert. Zum anderen manifestiert sich der Partizipationsgedanke in der als künstlerische Aktion geplanten öffentlichen Platzbemalung im Rahmen der Finissage. Hier wird für eine begrenzte Zeit das Atelier buchstäblich auf die Straße verlegt, das Publikum wird Augenzeuge eines künstlerischen Gestaltungsvorgangs, ein „Platzmal-Gruß“ besiegelt die Partnerschaft. Indem Hajek einen stark frequentierten, zentralen Platz inmitten einer Großstadt zum künstlerischen Environment erklärt, erreicht die Verschränkung von Kunstwerk und Wirklichkeit, von künstlerischem und realem Raum, von Kunst- und

---

Stadtraum eine neue Dimension, deren philosophische und gesellschaftliche Implikationen im folgenden erläutert werden sollen.

#### 4. Der begleitende Gedankenraum - Die Theorie

Konzeption und Realisation der Farbwege sowie die damit einhergehende neue Form der Öffentlichkeit seiner Kunst, führen Hajek seit den 60er Jahren auch zu einer theoretischen Auseinandersetzung mit dem künstlerischen Werk und seiner Wirkung. In zahlreichen Aufsätzen und Vorträgen, durch die Organisation bzw. Teilnahme an Kolloquien, als Vorsitzender des Deutschen Künstlerbundes (1972-1979) sowie im Rahmen seiner Lehrtätigkeit als Professor an der Staatlichen Akademie der bildenden Künste in Karlsruhe (1980-1992) formuliert Hajek ein umfassendes theoretisches Gedankengut, das die künstlerische Praxis in komplexer Weise durchdringt und bereichert.

Darin wird deutlich, daß sich das Interesse des Künstlers nicht in der dem einzelnen Werk immanenten Ästhetik erschöpft, sondern vielmehr darauf ausgerichtet ist, in der künstlerischen und theoretischen Reflexion übergeordnete Zusammenhänge zu erschließen. Hajeks Überzeugung zufolge, sind „die bildnerischen Einbringungen (...) nicht nur anwendbar für das Kunstobjekt, sie erklären schaubare Raumstruktur, und Sozialstrukturen können daraus erkannt werden.“<sup>59</sup>

##### 4.1. „Farbwege sind eine räumliche Disziplin.“

###### Hajeks Raumverständnis

Welche Überlegungen der in Hajeks theoretischen Äußerungen häufig wiederkehrende Begriff der *Raumstruktur* zusammenfaßt, läßt sich ohne Berücksichtigung der allgemeinen wissenschaftlichen Diskussion dieser Thematik nicht präzise erläutern. Deshalb sollen an dieser Stelle exemplarisch einige

---

<sup>59</sup> Hajek, Vortrag am 31.1.1976 in Stuttgart, abgedruckt in: Kat. Buch zur Ausst. Nürnberg 1987, S. 168.

einflußreiche, sich mit dem Raumproblem auseinandersetzen Positionen skizziert werden, die seit den 60er Jahren und damit zeitlich parallel zu Hajeks künstlerischer Entwicklung in der kunsthistorischen Forschung formuliert werden. Ein solcher, sonst möglicherweise konstruiert erscheinender Versuch, Wechselbeziehungen zwischen Kunst und Kunstwissenschaft aufzeigen zu wollen, erscheint in Bezug auf die Raumthematik deshalb sinnvoll, weil sie seit dem ausgehenden 19. und verstärkt im 20. Jahrhundert von Künstlern wie Kunsthistorikern gleichermaßen als gestalterische bzw. theoretische Herausforderung begriffen wird.

Gemeinsam ist den im folgenden kurz zusammengefaßten Ansätzen die grundsätzliche Relativierung der durch **Alois Riegl** etablierten Auffassung von Raum als der wichtigsten Bezugskonstante kunstwissenschaftlicher Methodik.<sup>60</sup> Ausgehend von der Vorstellung eines selbständigen, absoluten und unbeschränkt ausgedehnten Raumes, die die klassische Physik durch Newton begründet hatte<sup>61</sup>, wie auch unter Berufung auf Immanuel Kant, der den Raum als Anschauung a priori und damit am Anfang des Denkens und Erkennens stehend postuliert, erhebt Riegl den Raum zu einer, die ganze Vielfalt künstlerischer Phänomene umfassenden verbindlichen Größe. In Abgrenzung zum *Körperraum* der festen Dinge definiert Riegl einen *absoluten Raum*, „das ist der allgemeine, der leere, der Frei-raum, der sich unendlich erstreckt und faktisch nichts weiter als diese Erstreckung ist.“<sup>62</sup>

Der Raum wird damit zur übergeordneten Bezugsgröße, unter der sich die in ständigem Wandel befindlichen Kunstäußerungen aller Art betrachten und bestimmen lassen. Der so verstandene kategoriale Raumbegriff Riegls prägt in den Folgejahren mit erstaunlicher Beharrlichkeit die allgemeine Kunstbetrachtung. In Verkennung der in diesem Ansatz liegenden Gefahr, das Raumproblem überzubewerten und damit den Blick auf die eigentlichen Inhalte

---

<sup>60</sup> Vgl. Alois Riegl, *Spätromische Kunstindustrie*, 2. Aufl., Wien 1927.

<sup>61</sup> Vgl. Albert Einstein, Vorwort, in: Max Jammer, *Das Problem des Raumes. Die Entwicklung der Raumtheorien*, 2. Aufl., Darmstadt 1980, S. XV f.

<sup>62</sup> Kurt Badt, *Raumphantasien und Raumillusionen. Wesen der Plastik*, Köln 1963, S. 16.

künstlerischer Äußerungen zu verstellen, droht ein Kriterium der bildenden Kunst zu ihrem eigentlichen Anliegen zu werden.

Angesichts dieser, durch die Vorherrschaft der abstrakten Kunst der Moderne zusätzlich begünstigten Entwicklung, formuliert **Kurt Badt** seine Position in Form einer umfassenden Begriffskritik. Der durch Riegl initiierten „Kunstgeschichte als Raumlehre“<sup>63</sup> hält er in Anlehnung an Hedwig Conrad-Martius die Überzeugung entgegen, daß nicht Raum-, sondern in der Empirie wurzelnde Sinnzusammenhänge in der Kunst zu untersuchen seien. Badt kritisiert die „Kunstferne des abstrakten Raumbegriffs“<sup>64</sup>, der das Kunstwerk seiner echten Bezogenheit auf die Dinge beraube, wodurch es derselben Unbestimmtheit, Vieldeutigkeit und anschaulichen Unverbindlichkeit verfallt, welche dem *absoluten Raum* selbst anhafte.

Dementsprechend kann Raum für Badt kein Kriterium der Kunstbetrachtung sein. Geeigneter erscheint ihm der Begriff des Ortes, verstanden als „konkrete Mannigfaltigkeit dessen (...), was sich in den Werken an Darstellungen des Nah und Fern, Oben und Unten und so weiter von Dingen (Körpern) auf der Erde, unter dem Himmel, in Licht und Luft zeigt, insofern es das eine Welt konstituierende In-Der-Welt-Sein jener Körper zur Anschauung und zum Ausdruck bringt.“<sup>65</sup>

Der Komplexität der verschiedenen, das Raumbewußtsein des Menschen prägenden Parameter, gelten auch die im vorangehenden Kapitel bereits herangezogenen wahrnehmungspsychologischen Untersuchungen **Hans Joachim Albrechts**. Eine einheitliche, allgemein verbindliche Raumauffassung, die noch die Basis für Riegls Denken lieferte, existiert hier nicht mehr. Vielmehr erscheint Albrecht eine Orientierung über verschiedene philosophische, naturwissenschaftliche und ontologische Raumbegriffe sowie eine Analyse der

---

<sup>63</sup> ebenda, S. 14.

<sup>64</sup> ebenda, S. 15.

<sup>65</sup> ebenda, S. 102. Im Original mit durchgehenden Majuskeln im Sinne einer Definition hervorgehoben.

den individuellen Wahrnehmungsraum des Menschen formenden sinnlichen und psychischen Leistungen vonnöten, um sich der Problematik des Raumes in angemessener Weise theoretisch zu nähern. Doch verspricht die Berücksichtigung diverser Ansätze keine Lösung, sondern deutet vielmehr darauf hin, „daß die wissenschaftliche Klärung der alten Frage nach dem Wesen des Raumes bislang zu keinem Abschluß gebracht worden ist. Die Offenheit des Verhältnisses Mensch - Raum ist also mit einer schwer durchschaubaren Vielschichtigkeit gepaart.“<sup>66</sup>

Nicht anders ist es um das Verhältnis Plastik - Raum bestellt, dem **Gottfried Boehm** eine eingehende Untersuchung widmet<sup>67</sup>. Darin führt er die moderne Aporie des Raumes darauf zurück, daß mit dem Verlust der mimetischen, an einem idealen Modell des menschlichen Körpers orientierten Plastik auch ihr unmittelbar ersichtlicher Gehalt verloren ging, der in der traditionellen Kunstliteratur seit der Antike die Frage nach der Unbestimmtheit des sie umgebenden Raumes überdeckte.

In der modernen Interpretation hingegen kommt es, so Boehm, zum einen unweigerlich zu einer getrennten Wahrnehmung von Körper (Plastik) und Medium (Raum), zum anderen zu einer Verquickung zweier im Grunde paradoxer Raumkonzeptionen. Dem leer vorgestellten, physikalisch-realen Raum, in dem sich der Betrachter in einer konkret meßbaren Entfernung zum Kunstwerk befindet, steht jener *plastische Bedeutungsraum* gegenüber, in dem ausschließlich ästhetische oder imaginative Parameter gelten. Diesen sucht Boehm näher zu bestimmen, da „wir (...) weder wissen, wie er durch die Plastik entsteht, wie er wahrgenommen werden kann, noch welche Strukturen er besitzt.“<sup>68</sup>

---

<sup>66</sup> Albrecht, S. 14.

<sup>67</sup> Gottfried Boehm, Plastik und plastischer Raum, in: Skulptur. Die Entwicklung der abstrakten Skulptur im 20. Jahrhundert und die autonome Skulptur der Gegenwart, Bd. 1, Ausst. Kat. Münster 1977, o. S.

<sup>68</sup> ebenda, o. S.

Auf die künstlerische Formulierung derartiger Raumstrukturen konzentriert sich **O. H. Hajek**. Nicht das unendliche Raumkontinuum ist für ihn von Interesse, sondern der endliche, den Menschen alltäglich umgebende Raum, der allein erfassbar und damit erlebbar ist. Für Hajek ist es „ohne Bedeutung, daß die Naturwissenschaft mit dem unendlichen Raum umgeht, der sich unaufhörlich erweitert. Von diesem Raum wird kein Abbild gemacht. Es geht nicht um die Illustration eines Raumes, sondern um einen artikulierte Raum, in dem sich der Mensch befindet. Raum als Kunstraum - Kunst im Raum der Umgebung der Architektur. Kunst im Raum der Architektur bezieht sich auf die Wertigkeit des Menschen.“<sup>69</sup> Rainer Schoch definiert die Raumvorstellung des Künstlers dementsprechend „als eine universelle Kategorie (...), die den gesamten menschlichen Erfahrungsbereich umfaßt.“<sup>70</sup> Der Raumbegriff sei in Hajeks Sprachgebrauch „facettenreich schillernd - nicht statisch, sondern dynamisch und expansiv.“<sup>71</sup>

In besonderem Maß gilt Hajeks Interesse der spezifischen Situation von Kunst im Raum der Architektur und deren wechselseitigem Verhältnis. Hajek ist bestrebt, die nach dem Barock unterbrochene Kommunikation von Architektur und bildender Kunst neu zu beleben und in eine zeitgemäße Form zu übersetzen. Zwar soll die Kunst nicht in ihr damaliges Abhängigkeitsverhältnis zurückfallen, in dem sich ihre Wirkung nur auf dem indirekten Weg über die Architektur mitteilen konnte, doch behauptet die wechselseitige Stimulierung, die in diesem Miteinander beider Bereiche lag, ihre Gültigkeit auch in unseren Tagen. Hajek fordert die Wiederaufnahme dieses Dialogs in gegenseitiger Ergänzung, nicht aber „unter dem altbekannten Gesichtspunkt (...), nach dem Kunst ein Stück Architektur und Architektur ein Stück Kunst sein muß.“<sup>72</sup> Die Bildkunst soll sich von ihrer geschichtlichen Attributsrolle befreien, damit beide Bereiche nebeneinander existieren können.

---

<sup>69</sup> Hajek, Vortrag am 13./16.10.1980 in Prag, abgedruckt in: Kat. Buch zur Ausst. Nürnberg 1987, S. 170.

<sup>70</sup> Schoch, in: Kat. Buch zur Ausst. Nürnberg 1987, S. 19.

<sup>71</sup> ebenda.

<sup>72</sup> Hajek, Gestörte Architektur, in: blätter + bilder, Heft 10, 1960, S. 10.



Hajek unterscheidet zwei unterschiedliche Auffassungen in der Bildhauerei, die bei diesem Bestreben zutage treten: die *introvertierte Plastik* und die *Raumplastik*. Auch wenn sich die erstgenannte im Raum der Architektur befindet, übernimmt sie doch keine architektonische Funktion. Bei einer Trennung von dem sie umgebenden Raum bliebe ihr Wert als Kunstwerk unverändert bestehen. Ihre Gültigkeit und Wirkung ist somit allein von der ihr eigenen Qualität abhängig, nicht von dem „plastischen Ereignis“, das aus der Kommunikation von Architektur und Bildwerk erwachsen kann.

Die *Raumplastik*<sup>73</sup> hingegen versteht Hajek als „Zwischenglied zwischen Plastik und Architektur“<sup>74</sup>, das deshalb unlösbar mit dem spezifischen Umraum verbunden ist. So wie dieser Raum für die Bedeutung der Plastik unverzichtbar ist, so besteht deren Aufgabe darin, ihrerseits diesen Raum zu verändern. Hier begegnet man erneut Hajeks Umkehrung der gewohnten Vorstellungen von Positiv- und Negativraum, wie sie schon im Zusammenhang mit der frühen Plastik angesprochen wurde: „das Gebäude ist eine Negativform in der Positivform des Raumes.“<sup>75</sup> Dieser Positivraum wird, so Hajek, für den Menschen aber erst dann als solcher sicht- und spürbar, wenn er durch bildnerische Mittel bewegt und gestaltet wird. Hajek ist sich der Tatsache bewußt, daß eine derartige Veränderung des Raumes durch den Bildhauer von dem Architekten als Störung empfunden werden kann; diese Störung aber werde sinnvoll, „wenn man an den Menschen denkt, der entweder im Gebäude oder um das Gebäude herum lebt.“<sup>76</sup>

Verständlich wird diese Rechtfertigung durch Hajeks idealistischen Impetus: dem Grundrecht des Menschen auf die künstlerische Gestaltung seines Lebensraumes. An dieser Aufgabe müssen nach seiner Überzeugung vorrangig Archi-

---

<sup>73</sup> Zum Begriff der „Raumplastik“ in der allgemeinen Kunsttheorie vgl. Fuchs, in: Ausst. Kat. Rom 1981, besonders S. 215-217 sowie Eduard Trier, *Bildhauertheorien im 20. Jahrhundert*, 4. Aufl., Berlin 1992, S. 97-109.

<sup>74</sup> Hajek, *Gestörte Architektur*, S. 11.

<sup>75</sup> ebenda, S. 12.

<sup>76</sup> ebenda.

tekten und Künstler arbeiten, um die aktuellen Stadtlandschaften lebens- und erlebenswert zu machen. Einem „verkürzten Funktionsbegriff“<sup>77</sup>, den er vor allem in den reinen Zweckformen des Funktionalismus der 50er und 60er Jahre repräsentiert sieht, setzt Hajek eine „Stadt-Bau-Kunst“<sup>78</sup> und eine qualitätvolle visuelle Gestaltung entgegen, wobei er Qualität als „die Authentizität des Werkes und der originalen Gestalt in Übereinstimmung mit Person und Zeit“<sup>79</sup> definiert.

Nach Hajeks Vorstellung einer zeitgemäßen Kunst im Architekturraum darf, ja soll diese zum „Störmal“ werden, um dem Menschen seine alltägliche Umwelt bewußt zu machen und damit die Voraussetzung zu schaffen für ein Aufbegehren gegen die „Unwirtlichkeit unserer Städte“<sup>80</sup> wie für ein Verantwortungsgefühl des Menschen gegenüber seiner eigenen Wertigkeit und seiner ästhetischen Bildung. Kunst, als „Störmal“ verstanden, wird zum Bindeglied zwischen Raum- und Sozialstruktur.

#### 4.2. „Farbwege zielen auf den Menschen ganz.“

##### Kunst und Künstler mit sozialer Verantwortung

Vornehmlich in den 60er und 70er Jahren trägt Hajek wesentlich zu der Formulierung einer für die Bundesrepublik neuartigen Rolle des modernen Künstlers bei, der sich nicht am Rande, sondern dezidiert als *in* unserer Gesellschaft wir-

<sup>77</sup> Hajek, Vortrag am 22.11.1974 in Berlin, abgedruckt in: Kat. Buch zur Ausst. Nürnberg 1987, S. 166.

<sup>78</sup> Hajek, Stadt-Bau-Kunst, in: Der Architekt, Heft 6, 1991, S. 325-328.

<sup>79</sup> Hajek, Vortrag am 22.11.1974 in Berlin, abgedruckt in: Kat. Buch zur Ausst. Nürnberg 1987, S. 164.

<sup>80</sup> Die 1965 erschienene Publikation von Alexander Mitscherlich wird in der Literatur häufig im Zusammenhang mit Hajeks Farbwegen zitiert (vgl. beispielsweise J.A. Schmoll gen. Eisenwerth, Form, Farbe und Raum - Zum Werk von Otto Herbert Hajek, in: O. H. Hajek. Dynamischer Bildraum - Zeichen, Ausst. Kat. München, Galerie von Abercron, 1992, S. 4; Helmut Schneider, Denk-Male oder Wegweiser, in: Kat. Buch zur Ausst. Nürnberg 1987, S. 29). Beide konstatieren die gleichen fatalen Mängel im Städtebau der 50er und 60er Jahre und propagieren ähnliche Ansätze, um Abhilfe zu schaffen: „Nicht bei einer Gliederung der Baumasse, sondern bei einer funktionsfähigen Gliederung menschlicher Bezüge im Stadtraum muß die Einstellungsänderung beginnen.“ Alexander Mitscherlich, Die Unwirtlichkeit unserer Städte, Frankfurt a. M. 1965, S. 38.

kend verstanden wissen will.<sup>81</sup> Durch seinen beharrlichen Einsatz für eine größere Öffentlichkeit von Kunst und durch das Vorleben einer Künstlerexistenz, die öffentliche Auftritte und Ämter sowie Kontakte zu Politik und Wirtschaft nicht nur nicht scheut, sondern wie nur wenige sucht und findet, verbessert er nicht nur für sein eigenes Werk Einflußmöglichkeiten und Wirkungschancen.

Begleitet wird dieses Engagement von dem Bemühen, neben der kulturellen die soziale Dimension von Kunst wieder ins allgemeine Bewußtsein zu rufen. Diese Haltung schließt eine Konfrontation mit der Öffentlichkeit nicht aus - im Gegenteil. Rückblickend notiert Hajek: „Mein Atelier hatte keine Schutzwände mehr, hatte sich zum Forum geweitet und führte mir die soziale, Gesellschaft prägende, Konventionen sprengende, Meinung bildende, Störung auslösende Wirkungskraft der Kunst voll zum Bewußtsein.“<sup>82</sup>

Entgegen jeglicher „l'art pour l'art“- Konzeption führt, nach Hajeks Auffassung, nur der Dialog mit den Menschen die Kunst zu ihrer eigentlichen Bestimmung: „Die Atelierarbeit ist die Verdinglichung der Anschauung. Die Verdinglichung erfährt erst dann ihre Wirkung, wenn sie unter die Leute geht.“<sup>83</sup> Das sich von diesem Augenblick an konstituierende Verhältnis von Kunstwerk und Betrachter kann, so Hajek, nur dann Erfolg versprechen, wenn zwischen ihnen eine lebendige „duale Beziehung“ entsteht.<sup>84</sup> Diese darf sich nicht in einer mehr oder minder zufälligen gleichzeitigen Präsenz erschöpfen, sondern muß sich im wechselseitigen Dialog behaupten können, Kommunikation bewirken.

---

<sup>81</sup> Dieter Honisch und Georg-W. Költzsch ziehen in dieser Hinsicht Parallelen zu Hajeks Vorgänger im Amt des Vorsitzenden des Deutschen Künstlerbundes, Georg Meistermann. Vgl. Dieter Honisch, Formen der Farbe, in: Kunst in der BRD, Ausst. Kat. Berlin 1985, S. 170 sowie Georg-W. Költzsch, Das permanente Fest, in: Gomringer, Kunst stiftet Gemeinschaft, S. 213.

<sup>82</sup> Hajek, Brief an Max Seckler, S. 631.

<sup>83</sup> Hajek, Kunst und Künstler im Dialog, in: Akademie der Diözese Rottenburg-Stuttgart (Hg.), Weltoffene Katholizität. Von der Notwendigkeit und Kultur des Dialogs. Symposion zum 70. Geburtstag von Prof. Dr. Alfons Auer, Stuttgart 1985, S. 40.

<sup>84</sup> Vgl. Hajek, Person und Bildnis. Festrede zu Ehren Gregor Mendels am 23.9.1983 in Regensburg, Minoritenkirche, zit. nach Manuskript, Archiv Hajek. Gekürzt in: Kat. Buch zur Ausst. Nürnberg 1987, S. 176.

Ausgehend von Hajeks grundsätzlicher Überzeugung, daß der Mensch im humanistischen wie im christlichen Sinne ein Abbild der Gottheit sei, bedarf er, um sich als solches zu begreifen, in immer neuen Bildern der Begegnung mit sich selbst. Die Identifizierung mit der eigenen Person sei nur dadurch möglich, daß sich der Mensch ein Bild mache und gleichzeitig selbst ein Bild sei. „Das heißt, daß ein Mensch ohne Bild sich nicht selbst finden kann (...). So wie der Mensch eine permanente Antwort auf den personalen Gott ist, der ihn geschaffen hat, vollzieht sich seine Existenz in personalen Antworten auf andere Menschen und auf bewußt, durch Kunst geschaffene Zeichen.“<sup>85</sup> Erst dieses vielstrangige Beziehungsgeflecht lasse den Menschen im eigentlichen Sinne Gestalt annehmen; ebenso wie ein Kunstwerk nur Gestalt gewinne, wenn es wahrgenommen und zum Bestandteil der eigenen Umwelt gemacht werde.

Aus dieser wechselseitigen Abhängigkeit kann, wie in Kapitel 3 anhand konkreter zu diesem Zweck eingesetzter künstlerischer Mittel bereits erläutert, eine Form der Partnerschaft entstehen, vorausgesetzt, der Rezipient nimmt die Herausforderung an und ist bereit, die aktive Rolle, die Hajek ihm überträgt, tatsächlich zu spielen. Die Hoffnung darauf genügt als Antwort auf die Frage nach dem eigentlichen Sinn künstlerischer Arbeit überhaupt: „Der Vorgang im Schauen - Hören - Fühlen - Denken, das Aktive im Menschen entspringt dem Schöpferischen, dem Kreativen (...). In jedem Menschen sind schöpferische Kräfte; diese zu befreien, zu motivieren, sie sich anzueignen, ist der Allgemeinheit, der Gesellschaft zur Aufgabe gestellt. In unserem Verständnis ist dies eine von Gott gestellte Aufgabe.“<sup>86</sup>

Um den Dialog zu ermöglichen, fordert Hajek zwar Offenheit und Aufnahmebereitschaft des Rezipienten, nicht aber, daß die Partnerschaft notwendig uneingeschränkt harmonischen Charakters sein müsse. Der Künstler nimmt für sich in Anspruch, Fragen, aber auch Verwirrung und Verstörung beim Betrachter aus-

---

<sup>85</sup> Hajek, ebenda.

<sup>86</sup> Hajek, Kunst und Künstler im Dialog, S. 35.

zulösen<sup>87</sup>, „Betroffenheitsmale, Spottmale - Wetzsteine des eigenen Bewußtseins“<sup>88</sup> zu bilden, durchaus in Kenntnis dessen, „wie schnell aus Verständnislosigkeit Ablehnung und Hetze“<sup>89</sup> werden kann.

Das Kunstwerk baut ein Spannungsverhältnis zu seiner Umgebung und den sie strukturierenden gesellschaftlichen Bedingungen auf. Für den Betrachter, der daran aktiven Anteil hat, wird es zum Angebot für eine sensible Wahrnehmung dieses Komplexes. Auch wenn der Passant es als „Störmal“ empfindet, es ihm irritierend oder hinderlich erscheint, so öffnet es sich dennoch immer einem Dialog und provoziert ihn auf seinem Weg zu einer bewußten Stellungnahme.

Unabhängig davon, ob sie gefallen oder nicht, sind „diese bildnerischen Einbringungen (...) nicht nur anwendbar im bildhauerischen Objekt, sie sind als schaubare Raumstruktur verstehbare Sozialstruktur, aus der menschliches Verhalten abgeleitet werden kann. Raumstruktur gleich Sozialstruktur“.<sup>90</sup>

Dieser hier angesprochene Zusammenhang ist Teil jenes Ineinanderwirkens „von Natur, künstlerischer Imagination und auch der sozialen Umgebung“<sup>91</sup>, das nach Hajeks Überlegungen für das Entstehen von Kunst und Kultur unverzichtbar ist. Er erkennt darin eine den Menschen definierende Dreiheit, deren Stufen er wie folgt bezeichnet:

*Natur-Natur*, i.e. die Eigenschaft des Menschen, durch Wachstum und Veränderung Teil der Natur sein.

*Kunst-Natur*, i.e. die sich in seinem Denken und seiner schöpferischen Arbeit äußernde Fähigkeit, daß er „sich - Zeichen seiner selbst - Bildnisse schafft, Erkenntnisfähigkeit hat und diese in Bereiche der Freiheit steuert“.<sup>92</sup>

<sup>87</sup> Vgl. Hajek, Bildende Kunst und Architektur im 20. Jahrhundert - Der Raum als Sinnraum für den Menschen, Vortrag am 8.3.1993 in Lemgo, Heilig-Geist-Kirche, Archiv Hajek. Nicht veröffentlicht.

<sup>88</sup> Hajek, Vortrag am 16.6.1974 in Göttingen, abgedruckt in: Kat. Buch zur Ausst. Nürnberg 1987, S. 162.

<sup>89</sup> Hajek, Bildhauersymposion Weingarten, abgedruckt in: Gomringer, Kunst stiftet Gemeinschaft, S. 154.

<sup>90</sup> Hajek, Vortrag am 16.6.1974 in Göttingen, abgedruckt in: Kat. Buch zur Ausst. Nürnberg 1987, S. 162.

<sup>91</sup> Hajek, Kunst und Künstler im Dialog, S. 38.

<sup>92</sup> ebenda, S. 39.

*Sozial-Natur*, i.e. das Bewußtsein des Menschen, das sich auf seine Verantwortung gegenüber der Gesellschaft und die Notwendigkeit eines gemeinschaftlichen Verhaltens unter den Menschen bezieht.

Zwangsläufig resultiert aus diesem Konzept auch eine soziale Verantwortung des Künstlers und seine Einbindung in die Gesellschaft. *Kunst-Natur* und *Sozial-Natur* bedingen einander, da „Kunstäußerungen (...) Zeichen der jeweiligen Gesellschaftsstruktur (sind), sie sind ein Symbol für den Zustand des Menschen in seiner Gesellschaft, ein Symbol der Freiheit des Menschen - dann, wenn die Kunst frei ist.“<sup>93</sup>

Doch beläßt es Hajek nicht bei dem Hinweis auf diese Interdependenz und damit auf die Unverzichtbarkeit einer Berücksichtigung von Gesellschaftsstruktur und Zeitverständnis beim Schaffen ebenso wie bei der Rezeption von Kunst. Er geht noch einen Schritt weiter, wenn er seiner Überzeugung von Kunst als *Veränderungsfaktor* in der Gesellschaft und in der Welt Ausdruck verleiht. Ein Glücken des Dialogs zwischen Kunstwerk und Betrachter vorausgesetzt, ist Kunst, so Hajek, in der Lage, den Betrachter zur Bildung eigener, freier Vorstellungen zu animieren. Es kommt das, wie Hajek es bezeichnet, „zutiefst utopische Element von Kunst“ zum Tragen, durch das „Kunst eine öffnende, zur Befreiung des Menschen beitragende Kraft“ wird.<sup>94</sup>

Daß es sich hierbei nicht um blasse Theorie handelt, bezeugt eindrücklich eine von Eugen Gomringer herausgegebene Dokumentation zu Hajeks Ausstellung „Farbwege in Moskau“ in der dortigen Zentralen Kunsthalle im Jahr 1989. Inmitten der damaligen politischen und gesellschaftlichen Umwälzungen in der Sowjetunion durch Michail Gorbatschow schreibt die Journalistin Jane Gorchakowa in ihrem Beitrag: Hajeks „Werke entheben uns des täglichen Lebens, sie bringen das Alltagsleben zum Klingen, indem sie seine besten Seiten aufscheinen lassen. Der Bildhauer hilft uns, die dramatischen Augenblicke zu bewältigen, hilft uns, frei zu sein, weil er uns verschiedene Dimensionen von Freiheit eröff-

---

<sup>93</sup> ebenda, S. 42.

<sup>94</sup> Hajek, Vortrag am 11.4.1993 in Stuttgart, St. Eberhard, zit. nach Manuskript, Archiv Hajek. Nicht veröffentlicht.

net.“<sup>95</sup> Ihr Kollege I. Tschekinev bezeichnet die Ausstellung als wichtigen Anstoß für eine humane und künstlerische Gestaltung der Großstädte der damaligen UdSSR durch „eine Kunst, die das Auge nicht beleidigt, sondern erfreut, die fürs Auge geschaffen ist.“<sup>96</sup>

Daß Hajeks Werk dort viele Menschen im Sinne seiner Wirkungstheorie erreichte, bezeugen Stimmen von Ausstellungsbesuchern, wie beispielsweise:

- „Diese Sachen sollte man in unseren Fabriken aufhängen. Sie fördern die schöpferische Arbeit - ANSTELLE VON LOSUNGEN.“<sup>97</sup>
- „Eine wunderbare Ausstellung. Ich wünsche mir, daß man in unserem Land auf den Plätzen solche Sachen sehen könnte.“<sup>98</sup>
- „Mir gefällt diese Kunstrichtung sehr. Diese Formen helfen uns beim Bau einer schönen Zukunft.“<sup>99</sup>

Dieser lebensbejahende, positive Charakter, der den zitierten Ausstellungsbesuchern als so ungewöhnlich auffiel, ist es, der für J.A. Schmoll gen. Eisenwerth Hajeks Werk zu einer ganz eigenen Form von engagierter Kunst werden läßt. „Daß sein bildnerisch-raumgestalterisches Denken (...) stets die Sinnstiftung und Zielsetzung vor Augen hat, unsere öffentlichen städtischen Zentren aus einem tiefen optimistischen Lebensgefühl heraus zu verändern, macht Hajeks Kunst konsequenterweise zu einer gesellschaftlichen, zu einer politisch engagierten Kraft“.<sup>100</sup>

Reiner Bentmann bezeichnet Hajeks Farbwege als „Transportmittel ästhetischer, visueller Kommunikation. Wo Kunst sich als Mittel ästhetischer Kommunikation versteht, leistet sie im weitesten Sinne Aufklärung, tritt sie hinter sich selbst zurück und weist sie über sich selbst hinaus, macht sie nicht nur sichtbar, sondern

<sup>95</sup> Jane Gorchakowa, Der Weg zu dir selbst, in: Gomringer, Farbwege in Moskau, S. 57.

<sup>96</sup> I. Tschekinev, Farbe für Moskau, in: ebenda, S. 58.

<sup>97</sup> Deeva Katharina, Architektin, 20 Jahre, in: ebenda, S. 67. Herv. im Original.

<sup>98</sup> Kameneva, Lehrerin, 30 Jahre, in: ebenda, S. 72.

<sup>99</sup> I. Smirnov, S. Semjonov, Studenten, 17 und 18 Jahre, ebenda.

<sup>100</sup> Schmoll gen. Eisenwerth, in: Ausst. Kat. Rom 1981, S. 118.

macht sie bewußt, kurzum: wirkt sie gesellschaftlich und darüber hinaus politisch.“<sup>101</sup>

In vielerlei Hinsicht lassen sich gedankliche Parallelen zwischen Hajek und dem Theologen Hans Küng feststellen; daß der Theologe für die Umschlaggestaltung seiner gesamten Publikationen im Piper-Verlag Bildmotive aus Hajeks Werk auswählt, mag hierfür bezeichnend sein. Im Spiegel der oben aufgeführten Reaktionen unterschiedlicher Rezipienten - Journalisten, Ausstellungsbesucher, Kunsthistoriker - zeigt sich, daß Hajeks Kunst jenes Kriterium zu erfüllen scheint, das Küng unabhängig von Motiven und Stilmitteln als das entscheidende jeder künstlerischen Arbeit proklamiert - die „Kunst als Dienst am Menschen“.<sup>102</sup> „...weder Traditionalität noch Novität noch Aktualität, nein, *Humanität* möge für menschliche Kunst oberste Norm sein: eine Humanität gegründet, beschützt und verborgen geborgen in der Divinität; eine Humanität, die praktisch sich auswirkt in der menschlichen Sozietät, im Verhältnis zum Mitmenschen und zur Natur. Kunst möge human sein: das heißt, sie möge (...) dem Menschen dienen und gegen alle heutige Entmenschlichung des Menschen die noch ausstehende Vermenschlichung des Menschen aufleuchten lassen.“<sup>103</sup>

Sobald der Kunst jedoch - in welchem Sinne auch immer - eine dienende Funktion zugesprochen wird, läuft sie Gefahr, ihre mühsam erkämpfte Autonomie einzubüßen. Dies gilt es für O. H. Hajek verstärkt seit den 70er Jahren zu berücksichtigen, da er in immer stärkerem Maße öffentliche Aufgaben wahrnimmt. Hajeks hier zusammengefaßtes theoretisches Konzept, Kunst nicht allein im Hinblick auf das Kunstobjekt selbst zu definieren, sondern daran die erläuterten Begriffe einer Raum- und Sozialstruktur zu knüpfen, bringt nicht nur eine Erweiterung seines Wirkungsfeldes mit sich, sondern bedeutet auch Bindung in doppelter Hinsicht: Bindung an die vorgefundene architektonische

<sup>101</sup> Reiner Bentmann, O. H. Hajeks Stadtikonologie, in: Kat. Buch zur Ausst. Lübeck 1974, S. 38.

<sup>102</sup> Hans Küng, Kunst und Sinnfrage, Zürich, Köln 1980, S. 55. Auch diese Publikation im Benzinger-Verlag trägt ein Umschlagmotiv von O. H. Hajek.

<sup>103</sup> ebenda, S. 56f. Herv. im Original.



---

und/oder städtebauliche Situation sowie Bindung an die selbstverordnete Sozialverpflichtung des Künstlers.

### Exkurs: Autonomie auf dem Prüfstand

Die Konsolidierung bürgerlicher Gesellschaftsstrukturen seit der Französischen Revolution zog bekanntlich in immer stärkerem Maße die Befreiung der Künste aus ihren traditionellen kirchlichen und höfischen Bindungen nach sich. Ihre institutionelle Unabhängigkeit markiert den Beginn eines Autonomisierungsprozesses, der schließlich in der gesetzlichen Verankerung der unbedingten Freiheit der Kunst gipfelt - mit Blick auf die deutsche Geschichte erstmals in Artikel 142 der Reichsverfassung der Weimarer Republik.<sup>104</sup> Hand in Hand mit dieser im Grunde positiv zu bewertenden Entwicklung geht eine bedenkliche Isolierung der Kunst vom gesellschaftlichen Leben sowie die allgemein schwierige finanzielle Situation der Kunstschaffenden mangels öffentlicher und privater Aufträge.

Beidem entgegenzuwirken ist Sinn und Zweck der am 25. Januar 1950 vom Deutschen Bundestag erlassenen „Kunst-am-Bau“-Regelung, die im wesentlichen auf ähnlichen Verordnungen der Weimarer Republik (1927) und des Dritten Reiches (1934) fußt.<sup>105</sup> Danach soll bei allen Bauaufträgen des Bundes „ein angemessener Betrag der Bauauftragssumme für Werke der bildenden Künstler“<sup>106</sup> vorgesehen werden.

Die künstlerischen Beispiele der staatlichen Förderungsmaßnahme aus den 50er Jahren belegen jedoch, daß sie sich wenig dazu eignete, den Boden für ein gegenseitig befruchtendes Zusammenspiel von Kunst- und Bauwerk zu bereiten. Vielmehr war sie dazu angetan, die Kunst zu einer dekorativen

---

<sup>104</sup> Vgl. Beate Mielsch, Die historischen Hintergründe der „Kunst-am-Bau“-Regelung, in: Volker Plagemann (Hg.), Kunst im öffentlichen Raum. Anstöße der 80er Jahre, Köln 1989, S. 29.

<sup>105</sup> Vgl. ebenda, S. 29-39.

<sup>106</sup> Bundesdrucksache Nr. 1085 (1950), zit. nach: Weisser, in: Kunst im Stadtbild, Ausst. Kat. Bremen 1976, S. 33.

Applikation werden zu lassen. Die qualitative Diskrepanz zwischen autonomer Museumskunst und öffentlich finanzierter Kunst am Bau bleibt bis auf wenige Ausnahmen beachtlich. Volker Plagemann konstatiert, daß „innerhalb der Spannbreite von Tierplastik im Wohnumfeld und konstruktivistischem Objekt vor öffentlichen Großbauten wenig in Erscheinung trat, was über den zwei Jahrzehnte währenden Nachhilfeunterricht in >>klassischer Moderne<< hinausgegangen wäre“.<sup>107</sup>

Eingeleitet unter anderem durch die „Interbau“ 1957 in Berlin, die sich rückblickend mit der Architektur der 50er Jahre und vorausschauend mit den immer drängenderen Problemen von Massenwohnungsbau und Stadterweiterung beschäftigt, wird die Kritik an der gängigen Kunst-am-Bau-Praxis zusehends lauter. Zum einen werden die üblichen zwei Prozent des Bauetats, die für Kunst zur Verfügung stehen, als zu gering erachtet, zum anderen die Baugebundenheit der Mittel überhaupt in Frage gestellt. Denn diese das traditionelle Primat der Architektur untermauernde Regelung hat zur Folge, daß die bildenden Künstler - wenn überhaupt - zu spät in das jeweilige Projekt einbezogen werden, so daß ihre Arbeit nicht mehr sein kann als eine sich mehr schlecht als recht dem Gesamtbild ein- oder unterordnende Zierde. Formal und inhaltlich eigenständige künstlerische Äußerungen werden damit zur Seltenheit. Das Streben nach gefälliger Integration fördert zwangsläufig die Neigung zum Idyll<sup>108</sup>, die so viele Beispiele von Kunst-am-Bau bis heute charakterisiert. Im Gegensatz zur Entwicklung im Bereich der Museumskunst behaupten sich in diesem Sektor allgemeiner Geschmack und direkte Verständlichkeit lange als entscheidende Kunstkriterien.

Zu der Kritik an solchen qualitativen Unzulänglichkeiten tritt in den 60er Jahren immer häufiger der Vorwurf, daß die Kunst-am-Bau-Verordnung nicht

---

<sup>107</sup> Volker Plagemann, Kunst außerhalb der Museen, in: ders., Kunst im öffentlichen Raum, S. 14.

<sup>108</sup> Vgl. Elisabeth Dühr, Kunst am Bau - Kunst im öffentlichen Raum: Geschichte und Entwicklung öffentlicher Kunst im Spannungsfeld von Architektur, Städtebau und Kulturpolitik in der Bundesrepublik Deutschland, Diss., Frankfurt a. M. 1991, S. 76.

ausreiche, die sozialen Probleme der Künstler grundsätzlich zu lösen.<sup>109</sup> Es wird erkannt, daß ihrer Isolation von der Gesellschaft, die der Autonomisierungsprozeß der Künste mit sich gebracht hatte, auf diese Weise nicht zu begegnen ist.

Als in dieser Hinsicht erheblich wirkungsvoller erweist sich das aus der erwähnten Kritik heraus entwickelte Konzept der „Kunst im öffentlichen Raum“; ein Terminus, der an dieser Stelle nicht im konkreten Bezug auf das Bremer Modell von 1973 verstanden sein will, sondern all diejenigen Projekte und theoretischen Überlegungen umfaßt, die nach und nach zu einer weitgehenden Emanzipation der Kunst vom Bau führen.<sup>110</sup> Sie stehen im Dienst einer Aufwertung des Kunstwerks und verbinden sich mit der grundsätzlichen und umfassenden Städtebau- und Funktionalismuskritik, die die Diskussion in den 60er Jahren beherrscht<sup>111</sup> und in der sich O. H. Hajek vielfach zu Wort meldet. Kunst soll sich nicht länger dazu hergeben, architektonische und städtebauliche Untaten zu kaschieren, sondern gegen diese opponieren, indem sie sichtbare Antithesen formuliert (vgl. Hajeks bereits 1960 veröffentlichtes Essay *Gestörte Architektur*). Die damit eröffnete größere inhaltliche und formale Freiheit verspricht zudem die Möglichkeit, der offensichtlichen qualitativen Diskrepanz zwischen autonomer Museumskunst und architekturgebundener öffentlicher Kunst ein Ende zu setzen.

Die derart gewandelten Vorstellungen treffen mit den in Exkurs Kapitel 3 skizzierten Entwicklungen innerhalb der Kunstszene selbst zusammen, die aus dem

---

<sup>109</sup> Erst 1979 berät der Deutsche Bundestag erstmals über ein Künstlersozialversicherungsgesetz, das O. H. Hajek, damals noch als Vorsitzender des Deutschen Künstlerbundes, tatkräftig unterstützt.

<sup>110</sup> Vgl. Mielsch, S. 42. Dühr definiert in diesem Sinn: „Der Terminus Kunst im öffentlichen Raum erfaßt (...) Werke der bildenden Kunst, die durch die gesetzliche Maßnahme zustande kamen, bei der ein Prozentsatz der Baukosten bei öffentlich finanzierten Bauten für künstlerische Arbeit vorgesehen ist, die jedoch dem Anspruch nach nicht in erster Linie architekturbezogen sind, sondern der Gestaltung und inhaltlichen Präzisierung des öffentlichen Raumes dienen.“ Dühr, S. 2.

<sup>111</sup> Aus der Flut wissenschaftlicher Publikationen insbesondere im Bereich der Soziologie und Psychologie wecken vor allem Jane Jacobs 1963 in deutscher Übersetzung erschienene Publikation über *Tod und Leben großer amerikanischer Städte* sowie Alexander Mitscherlichs Anklage gegen *Die Unwirtlichkeit unserer Städte* von 1965 das öffentliche Interesse.

---

Museum in den öffentlichen Raum drängt. Die daraus für die Künstler resultierende Notwendigkeit, das eigene Selbstverständnis sowie das Verhältnis zum Betrachter neu zu definieren, ist dabei bereits angesprochen worden. Im Glauben an die Veränderbarkeit der Wirklichkeit suchen die Künstler wieder den Weg hinein in die Gesellschaft, gefährden damit jedoch zwangsläufig ihre mühsam etablierte Autonomie.

Da sich die Erwartungen der breiten Öffentlichkeit in den seltensten Fällen mit Kunstäußerungen decken, die über das Einfach-Gefällige hinausgehen und andernfalls die Bereitschaft zur Akzeptanz meist fehlt, die einem seitens der Künstler erhofften Dialog notwendigerweise vorausgehen muß, ist ein Dilemma vorprogrammiert, das in der Literatur bereits vielfach und mit den unterschiedlichsten Schlußfolgerungen dargestellt worden ist. Während Verfechter autonomer Konzepte von Kunst im öffentlichen Raum wie beispielsweise Lothar Romain deren kompromißlose Behauptung „mit allen organisatorischen wie auch gesellschaftlichen Konsequenzen“ befürworten<sup>112</sup>, fordert beispielsweise Michael Lingner einen Paradigmenwechsel von der Autonomisierung zu einer Finalisierung, was bedeutet, „daß die Kunst geeignete Strategien der Appropriation von gesellschaftlicher Realität und künstlerischer Tradition ausbildet.“<sup>113</sup>

Die Künstler selbst entwickeln ihrerseits die unterschiedlichsten Positionen. Lingner vermag seine Überlegungen aus dem Werk Franz Erhard Walthers heraus zu entwickeln<sup>114</sup>, Stephan Schmidt-Wulffen untersucht anhand der Arbeiten Siah Armajanis das Prinzip, sich in den öffentlichen Raum sozusagen einzuschleichen, indem Armajani auf die Auszeichnung seines Werkes als

---

<sup>112</sup> Lothar Romain, Die Herausforderung der Moderne im öffentlichen Raum, in: Plagemann, Kunst im öffentlichen Raum, S. 240.

<sup>113</sup> Michael Lingner, Zur Konzeption künftiger öffentlicher Kunst. Argumente für eine Transformierung ästhetischer Autonomie, in: Plagemann, Kunst im öffentlichen Raum, S. 257.

<sup>114</sup> Vgl. ders., Innere Plätze - >>Sieben Orte für Hamburg<< von Franz Erhard Walther. Die Instrumentierung der Imagination als Zwecksetzung der Kunst, in: Plagemann, Kunst im öffentlichen Raum, S. 212-221.

Kunst verzichtet. Es ist weniger auf einen Betrachter als auf einen Benutzer ausgerichtet ist und bezieht daraus seine Legitimation im öffentlichen Raum.<sup>115</sup> Ganz anders Hajek: mit dieser Art „klandestinen Überzeugens“<sup>116</sup> hat seine Kunstauffassung nichts gemein. Er trumpft auf, setzt seine farbenfrohen Zeichen, schafft sich Raum. Die Bedingtheit seiner Arbeiten in architektonischen Zusammenhängen und sozialen Gefügen wird zwar, wie unter 4.1. und 4.2. ausgeführt, theoretisch reflektiert, steht jedoch seinen denkbar selbstbewußten künstlerischen Auftritten nicht im Weg.

## 5. Raumgestaltung in architektonisch und ikonographisch determinierter Situation - Beispiel St. Michael, Trier-Mariahof

Der Stadtteil Trier-Mariahof ist eine Siedlung aus den frühen 60er Jahren. Sie überbaut einen langgestreckten Hügel mit quasi elliptischer Kuppe. Von der Basis der Bodenerhebung wachsen zahlreiche Gebäude mit zunehmender Anzahl von Geschossen den Hügel hinauf. Bekrönt wird diese städtebauliche Anlage seit 1970 von der katholischen Pfarrkirche St. Michael, deren Bauhöhe in etwa einem fünfstöckigen Gebäude entspricht. Die Konzeption des Architekten Dipl.-Ing. Konny Schmitz aus Dillingen/Saar, der seinen Wettbewerbsentwurf der vorgegebenen städtebaulichen Anlage überzeugend einfügte, wurde vom Preisgericht erkannt und mit dem ersten Preis ausgezeichnet.

### 5.1. Architekturbeschreibung

Die Kirche liegt asymmetrisch an einem Platz intimer Dimensionen, der an drei Seiten von Gebäuden umschlossen wird. Ihr Grundriß besitzt eine in sich diagonale Ausrichtung, die im Lageplan des Ensembles von Kirche und Begleitbauten

---

<sup>115</sup> Vgl. Stephan Schmid-Wulffen, Verstehen durch Gebrauchen. Siah Armajanis Kunstprogramm als >>dritter Weg<< einer Kunst im öffentlichen Raum, in: Plagemann, Kunst im öffentlichen Raum, S. 241-245.

<sup>116</sup> ebenda, S. 242.

von Nordwesten nach Südosten in den kleinen Platz hineinwirkt. Auch die beiden Zugänge an der Süd- bzw. Ostseite des Gebäudes greifen in den Kirchplatz hinaus. Die an sie anschließenden Verglasungen hingegen - vom Architekten ursprünglich sinnentsprechend, d.h. durchsichtig geplant - kommen einer einladenden Geste gleich, da der mächtige Baukörper sonst überwiegend geschlossen, introvertiert konzipiert ist.

Das Kirchengebäude läßt die Entwurfsabsicht erkennen, aus dem konstruktiven, aber frei genutzten Raster von 3 x 3 m eine Stufenpyramide mit bewegter Innen- wie Außenarchitektur entstehen zu lassen. Das helle Grau des Sichtbetons scheint selbst bei trister Witterung von einem dynamischen Licht- und Schattenspiel überzogen, welches das an sich schwere Baumaterial optisch leichter wirken läßt. Die Pyramide entsteht gleichsam durch das Aufeinanderschichten von fünf „Schachteln“. Diese sind von Südosten aus in Richtung Nordwesten gegeneinander verschoben. Die Böden und Oberseiten dieser „Schachteln“ sind so ausgeschnitten, daß sich als Innenraum der Kirche das Negativ einer Stufenpyramide ergibt.

Die Stufungen stellen sich als lamellenartig angeordnete Betonträger dar, die jeweils durch ein schmales Glasband voneinander getrennt sind. Dies ermöglicht einen horizontalen Lichteintritt: Das Tageslicht bricht sich an den Flächen der Betonträger und belichtet auf diese Weise indirekt von oben kommend und diffus den Innenraum. Eine zusätzliche Lichtquelle, über dem Altar und damit am Hochpunkt der Kirche angeordnet, läßt vertikales Tageslicht auf die Altarinsel fallen. Auch hier wird das Licht durch den Beton reflektiert. Es erscheint milde, diffus, dienend, nicht aufdringlich.

Da die Verglasung dieses Oberlichtes in je vier Quadrate unterteilt ist und eingearbeitete Leuchtstoffröhren besitzt, kann der Tageslichteinfall bei Abend simuliert werden. Diese Lichtquelle über dem Altar ist eine sich aus der Stufenpyramide ergebende originelle Variante und Umkehr eines abgehängten Kronleuchters. Die beschriebene kulissenartige Wirkung der Lichtführung über den

hellen reflektierenden Sichtbeton hinweg akzentuiert die nach oben aufstrebende kuppelartige Wirkung des Raumes.

Die von Südwesten nach Nordosten verlaufenden abgewinkelten Außenwände des Kirchenraumes ermöglichen die Anordnung von Kapellen, die sich in die kongruente Grundriß- und Aufrißkonzeption einfügen. Im Zentrum aller räumlichen Kraftlinien liegt die Altarinsel, die nach Art einer Raumbühne dreiseitig vom Gestühl für 320 Sitzplätze umgeben ist.<sup>117</sup> Als nördliche Rückwand erscheint Hajeks Bildwand **Zeichen am Wege**, hinter der sich, unsichtbar, der Bereich der Sakristei befindet.

Der Wettbewerb für St. Michael wurde im Jahr 1965 ausgeschrieben und juriert, unmittelbar nach dem Zweiten Vatikanischen Konzil, dessen neue Leitbilder damit von größter Aktualität waren. In seiner zentralisierenden Architektur läßt Konny Schmitz einen Hauptgedanken der neuen Liturgiekonstitution Gestalt annehmen: „Volk Gottes um den Altar“. Kardinal Lercaro, Leiter der nachkonziliaren Kommission zur Durchführung der Liturgiekonstitution, formuliert die daraus für den katholischen Kirchenneubau resultierenden Folgerungen: „Gleich nach dem Altar, der in gewissem Sinn Symbol der Versammlung ist, kommt die Versammlung selber. Die Eucharistiefeier ist nur möglich, wenn der Priester und das Volk Gottes zugegen sind. Das Volk, um Altar und Priester geschart, bildet somit Kirche. Deshalb ist das Hauptproblem, das beim Bau eines Hauses, eines Ob-Daches, eines Zeltes für das Volk Gottes zu lösen ist, Gottes Volk und Altar möglichst unmittelbar miteinander in Bezug zu setzen.“<sup>118</sup> Eine überzeugende und anschauliche Lösung ist, so denke ich, mit St. Michael realisiert worden.

---

<sup>117</sup> Gemäß der Wettbewerbsausschreibung war der Raum ursprünglich für 600 Sitzplätze konzipiert, die später auf die heutigen 320 reduziert wurden. Erläuterung des früheren Pfarrers von St. Michael, Erich Nauhauser, im Rahmen einer Kirchenführung am 24.5.1985, protokolliert von Gisela Kob. Nicht veröffentlicht.

<sup>118</sup> Kardinal Lercaro zit. nach: Günter Dufferer, Wenn die Gemeinde versammelt ist. Altarraumgestaltung im Geist der Liturgiereform, in: Gottesdienst, Jg. 13, Heft 10, 1979, S. 74. Vgl. in diesem Zusammenhang auch Hugo Schnell, Der Kirchenbau des 20. Jahrhunderts in Deutschland. Dokumentation - Darstellung - Deutung, München, Zürich 1973, besonders S. 177-227 sowie Herbert Muck, Gegenwartsbilder - Kunstwerke und religiöse Vorstellungen des 20. Jahrhunderts in Österreich, Wien 1988, besonders S. 188f.

Für die noch ausstehende künstlerische Innenraumgestaltung schlägt Konny Schmitz auf Anregung seines Kollegen Walter Schrempf, der als Architekt des Studentenhauses der Universität des Saarlandes in Saarbrücken mit dem Künstler kooperiert hatte, O. H. Hajek vor. Damit nimmt 1969 ein langwieriger Prozeß seinen Lauf, in dem immer neue Entwürfe immer neuer Künstler eingebracht, von der Gemeinde und dem Verwaltungsrat von St. Michael auf der einen, der Baukommission und der Bauabteilung des Bistums auf der anderen Seite diskutiert und regelmäßig verworfen werden.<sup>119</sup> Nach zwölf Jahren schließlich (!) stimmt am 13. Februar 1981 der Generalvikar dem mittlerweile zweiten Entwurf Hajeks zu. 1982 können die Altarinsel fertiggestellt und die sieben Bilder des Zyklus **Zeichen am Wege** angebracht werden; am 18. September 1982 wird die Kirche konsekriert. 1985 führt die Hängung der zwölf Bilder des **Himmlischen Jerusalem** in der „Kuppel“ den Bau siebzehn Jahre nach seiner Grundsteinlegung zur Vollendung.

## 5.2. Skulptur

Muß bei der Architektur von einer in gewisser Hinsicht unfreien, da an eine dem Menschen dienende Funktionalität gebundene Kunst gesprochen werden, gilt gleiches für einen von einem Bildhauer gestalteten Altarbezirk innerhalb einer solchen Architektur. Die praktische Tauglichkeit im Gottesdienst soll im künstlerischen Entwurf ebenso berücksichtigt werden, wie offizielle kirchenamtliche Vorgaben bezüglich des Kirchenraumes und seiner liturgischen Orte. Es erscheint deshalb sinnvoll, die folgende Beschreibung der Altarinsel von St. Michael an geeigneter Stelle durch die Erwähnung der aktuellen, nachkonziliaren Richtlinien bezüglich des jeweiligen liturgischen Objekts zu ergänzen.<sup>120</sup>

<sup>119</sup> Die einzelnen Etappen der Entstehungsgeschichte von St. Michael lassen sich rekonstruieren anhand der Tagebuchaufzeichnungen des Pfarrers Nauhauser, in Auszügen veröffentlicht in: Gisela Kob, Erich Nauhauser, O. H. Hajek, St. Michael - Trier-Mariahof, das Münster, Heft 2, 1986 (Sonderdruck), o. S. sowie anhand eines Werkstattberichtes zur Innenraumgestaltung von St. Michael, Stand 10.3.1981, Archiv Hajek. Nicht veröffentlicht.

<sup>120</sup> Die beiden Hauptquellen hierfür stellen die „Allgemeine Einführung in das Römische Meßbuch“ (AEM) sowie die „Leitlinien für den Bau und die Ausgestaltung von gottesdienstlichen Räumen“ (Leitlinien) dar. In Auszügen zusammengefaßt in: Werner Groß, Die



In zwei Stufen erhebt sich der Altarbereich über den umliegenden Kirchenboden. Die erste Ebene, wie der Fußboden aus Schiefer, bildet im Grundriß ein an den Ecken abgeschrägtes Rechteck, welches die zweite Ebene im vorderen Bereich als Quadrat, im hinteren als oblonges Rechteck aufnimmt. Dieses Suppedaneum (9 x 12 m) besteht aus feingeadertem hellgrauem Kristallina-Marmor, wobei der quadratische Teil von breiten Bändern aus dem dunklen Schiefer eingefäßt ist; die Übergänge der drei Bereiche - Suppedaneum, erste Stufe, Boden - erscheinen hier fließend. Der unterschiedliche Kontur betont mit formalen Mitteln die liturgische Trennung zweier Bereiche: denjenigen des Mahlgottesdienstes mit Altar, Altarkreuz und Sepulcrum sowie denjenigen des Wortgottesdienstes mit Tabernakel, Kreuzzeichen, Ambo und Sedilien.<sup>121</sup>

Die wuchtige Mensaplatte des Altares zeichnet die an ihren Ecken abgeschrägte Quadratform des vorderen Suppedaneumbereichs nach. Sie stellt eine vielfache Verkleinerung dieser Grundform dar und wird zum Oktagon. Die Platte ruht auf vier stark dimensionierten Stipes dreieckigen Querschnitts, die als tragende Elemente deutlich hervortreten, da ihre obere Endigung nicht vollständig von der Mensaplatte abgedeckt wird und im sichtbar bleibenden Teil in weichem Bogen verschliffen ist. In dem Wechselspiel von Tragen und Lasten, von feinsten Bearbeitung und nahezu archaischer Monumentalität scheinen die unterschiedlichen religiösen Vorstellungen von Opferblock und Tischaltar zu einer formalen Synthese zu gelangen. Daß sich einige Kirchenbesucher an Stonehenge (Wiltshire, England) erinnern fühlen, scheint mir durchaus gerechtfertigt.<sup>122</sup>

Die Höhe des Altares beträgt 112 cm, deutlich mehr als die allgemein übliche von 96-98 cm. Wenn auch proportional berechtigt, bringt dies für den Priester den Nachteil mit sich, daß ihm der vergleichsweise hohe Altar von der niederen

---

Liturgie als Bauherrin? Der Kirchenraum und seine liturgischen Orte, in: Heinz Georg Tiefenbacher, Wolfgang Urban, Egon Reiner (Hgg.), Raum schaffen für Gott. Kirchenbau und religiöse Kunst in der Diözese Rottenburg-Stuttgart, Ulm 1992, S. 71-102.

<sup>121</sup> Vgl. Gisela Kob, Raum und Zeichen, in: Kob, Nauhauser, Hajek, o. S.

<sup>122</sup> Hinweis des Pfarrers Nauhauser im Gespräch am 23.6.1994 in Saarbrücken.

Priestersedilie aus die Sicht auf einen relativ großen Teil der Gemeinde verdeckt; das gleiche geschieht natürlich in umgekehrter Blickrichtung.<sup>123</sup>

Unter dem Altar befindet sich das edel aufleuchtende Sepulcrum mit Reliquien der Märtyrer der Thebaischen Legion.<sup>124</sup> Die Erde scheint hier geheimnisvoll aufzubrechen, formal jedoch in exakter geometrischer Konstruktion: Verkleinert man in Gedanken die Stipes und rückt sie durch Parallelverschiebung zusammen, so ergeben sich die vier Dreiecke des Sepulcrums.<sup>125</sup> Die intendierte Assoziation mit aufbrechender Erde gelingt Hajek durch die Abschrägung der dreieckigen Oberflächen, die so zu den Hypotenusen hin abfallen. Im Gegensatz zu Suppedaneum, Stipes und Altar aus Marmor, ist das Sepulcrum in Bronze gegossen.

Dieses Material setzt sich in vier schmalen Bändern fort, die im rechten Winkel zueinander vom Mittelpunkt unter dem Altar aus bis an die dunkle Schiefereneinfassung des vorderen Suppedaneumbereichs führen. Auch die vier sich daraus ergebenden Eckpunkte verbindet Hajek durch Bronzebänder; innerhalb des quadratischen Altarbereichs entsteht somit ein neues, um 90° gedrehtes Quadrat, dessen Mitte der Altar selbst bildet. Der Marmor ist hier poliert, in die Fugen sind Messingstreifen eingelegt, was ihm einen eigenartigen, aufwertenden Goldschimmer verleiht.

Die zentrale Rolle des Altares im Gottesdienst als Ort der Eucharistiefeier soll nach den aktuellen Leitlinien der Liturgie-Kommission optisch dadurch hervor-

<sup>123</sup> Hinweis des Pfarrers Kratz im Gespräch am 16.3.1994 in Trier.

<sup>124</sup> Hierbei handelt es sich um einen nur aus Christen zusammengesetzten römischen Truppenkörper, der unter der Regierung des Diokletian und des Maximianus Herculus das Martyrium erlitten haben soll. Die Historizität dieses Martyriums konnte jedoch bisher nicht mit Sicherheit nachgewiesen werden, womit auch die Legende von der zeitweisen Stationierung der Thebaischen Legion in Trier in den Jahren um 302 n. Chr. und die Ermordung durch den dortigen Statthalter eine offene Frage bleibt. Vgl. Josef Höfer, Karl Rahner (Hgg.), Lexikon für Theologie und Kirche (LThK), Bd. 10, 2. Aufl., Freiburg 1965, S. 14.

<sup>125</sup> Traditionell ist das Reliquiengrab in die Mensaplatte eingelassen oder es befindet sich, wie in St. Michael, unter dem Altar. Zur Begründung wird auf Ambrosius, Epistula 22, 13 verwiesen: „Wo Christus die Opfergabe ist, dorthin folgen die Opfer im Triumph. Er ist auf dem Altar, da er für alle gelitten hat; jene sind unter dem Altar, da sie durch seine Leiden erkaufte sind“, zit. nach: Groß, S. 86f.

gehoben werden, daß der Altar im Mittelpunkt des jeweiligen Kirchenraumes seinen Platz findet. „Das heißt nicht, daß er in jedem Fall in der geometrischen Mitte des Raumes stehen muß.“<sup>126</sup> Der geforderten *ideellen Mitte* trägt Hajek durch die zentrale Einbettung in die Komposition aus Bronzebändern Rechnung. erinnert man sich an die **Farbwege** und Hajeks Äußerung, sie seien „eine räumliche Disziplin“<sup>127</sup>, kann hierin eine wenn auch stark zurückgenommene Erinnerung gesehen werden. Je nach Leserichtung entspringen sie aus dem Sepulcrum oder fließen in ihm zusammen, sie weiten den Altar hinein in den Raum der Gemeinde.

Vergleichbar sieht die Kirche im Altar kein statisches sondern ein dynamisches Symbol: „Durch Jesus Christus kommen alle Heilsgaben vom Vater zu den Menschen, durch ihn bringt das Volk Gottes aber auch dem Vater in der Kraft des Heiligen Geistes das Opfer des Dankes, des Lobes und der Anbetung dar.“<sup>128</sup> Auf den Ort der Eucharistie weisen die Bronzebänder jedoch nicht nur formal hin, sondern auch durch biblische Inschriften, von Hajek selbst ausgewählte Verse der sog. Matthäus-Apokalypse, der Handlungsanweisung zur Parusie.<sup>129</sup>

Der Bronze unter dem Altar antworten das Kreuz auf sowie die Leuchter um den Altar. Bei dem Kruzifix handelt es sich um den Nachguß einer frühen noch figürlichen Arbeit Hajeks aus dem Jahr 1954.<sup>130</sup> Der plastisch herausgearbeiteten Kreuzigungsdarstellung auf der Vorderseite steht die schemenhaft reliefierte Gestalt des verklärten Christus auf der Rückseite gegenüber. Die Sphären geistigen Glaubens und gestalthaften Lebens begegnen einander in einer Plastik,

---

<sup>126</sup> Leitlinien 22, zit. nach: Groß, S. 86.

<sup>127</sup> Hajek, Was sind Farbwege?, in: Ausst. Kat. Rom 1981, S. 291.

<sup>128</sup> Groß, S. 82.

<sup>129</sup> Vgl. Kob, o. S. Die Inschrift lautet: „Wer ist der treue und brave Knecht, den der Herr eingesetzt hat, damit er seinen Mitknechten zur rechten Zeit gibt, was sie zu essen brauchen? Selig der Knecht, den der Herr damit beschäftigt findet, wenn er kommt.“ (Mt 24,45-46).

<sup>130</sup> Hinweis Hajeks im Gespräch am 16. 3. 1994 in Stuttgart; vgl. auch Kob, o. S.

wodurch der bereits im Sepulcrum durch das Motiv aufbrechender Erde symbolisierte Gedanke von Tod und Auferstehung konkretisiert wird.<sup>131</sup>

In den sieben Leuchtern der Altarinsel wird die formale Gestaltung des Sepulcrums variiert. Die Osterkerze wächst aus einer quadratischen Bronzeplatte senkrecht nach oben, die anderen Leuchter aus dreieckigen Fußplatten, die sich, paarweise zusammengestellt, ebenfalls zum Quadrat schließen. Die Kirche will die Altarleuchter mit ihren Kerzen als Zeichen der Freude, aber auch als Christus-Symbole verstanden wissen: „Christi Licht leuchte auf dem Altar, es strahle wider im Leben aller, die teilhaben am Tisch des Herrn.“<sup>132</sup> Die formale Anknüpfung an das Sepulcrum wird somit auch inhaltlich sinnfällig.

Wie das Suppedaneum selbst, teilt sich der Bezirk des Wortgottesdienstes seinerseits in zwei Teilflächen, wobei wiederum in die Bodenfläche eingesenkte Bronzebänder die Gliederung bewirken: Die Längsmitte des liegenden Rechtecks markiert der rechte Winkel, an dem die beiden Bronzebänder zusammenfinden, die parallel zu den zwei hinteren des Altarbereichs liegen. Das Auge verbindet diese beiden Winkel miteinander, führt also in Gedanken einen mittigen **Farbweg** über die gesamte Länge der Altarinsel.<sup>133</sup> Die durch die beiden Bronzebänder eingeschlossene Dreieckfläche des hinteren Suppedaneumbezirks läßt Hajek unbestellt. Außen links sind Tabernakel und Kreuzzeichen deutlich einander zugeordnet, rechts die Reihe der fünf Sedilien und der Ambo.

Der Tabernakel ist ein senkrecht stehendes Kristallina-Prisma mit quadratischem Grundriß, bei dessen Gestaltung Hajek vier übereinanderliegende Zonen unterscheidet. Der „Sockelbereich“ entwächst einer abgeschrägten „Plinthe“ in Variation des Sepulcrum-Motivs und folgt der dem Gesamtkörper zugrundeliegenden Quadratform. Die darüberliegende Zone ist gleichsam ausgehöhlt, so daß

<sup>131</sup> Dem gleichen Gedanken entspringt vermutlich die Möglichkeit, das Kruzifix aus seinem Ständer herauszunehmen und in den Osterleuchter anstelle einer Kerze einzusetzen. Hinweis des Pfarrers Nauhauser im Gespräch am 23.6.1994 in Saarbrücken.

<sup>132</sup> Die Feier der Kirchweihe und Altarweihe, zit. nach: Groß, S. 88.

<sup>133</sup> Der Inschrift der beiden rückwärtigen Bronzebänder lautet: „Wohnung Gottes unter den Menschen. Wer durstig ist, der komme. Wer will, empfangen Wasser des Lebens.“ (Offb 21, 3 / 22,17).

eine flächige Rückwand für das davor plazierte ewige Licht entsteht. Auf der dritten, dem „Sockel“ entsprechenden Zone, liegt ein durch schmale Bronzeinlagen abgesetzter Würfel, dessen Seiten reliefiert sind: die beiden rückseitigen, der Sakristei zugewandten Flächen durch drei erhabene horizontale Bänder, links vorne durch eine Quadrat-, rechts durch eine Dreiecksform. Damit finden sich im Tabernakel nahezu alle Grundmotive wieder, die Hajek in seiner bildhauerischen wie malerischen Arbeit in St. Michael vielfältig variiert.

Ist der Tabernakel geöffnet, wird er durch eine ausziehbare Platte im Boden dieses Würfels, auf die das Allerheiligste gestellt werden kann, zum Aussetzungsalter.<sup>134</sup> Das malerische Ereignis, das der Tabernakel beherbergt, soll unter 5.4. behandelt werden. Mit seiner Platzierung folgt Hajek den gegenwärtigen Richtlinien der Liturgie-Kommission.<sup>135</sup>

Nach hinten rechts versetzt entwächst dem Boden (wie der Tabernakel über einer abgeschrägten „Plinthe“) das Kreuzzeichen, die mit 4,32 m deutlich höchste Skulptur des Ensembles. Es nimmt die Grundform des Tabernakels insofern wieder auf, als es sich auch hier um ein quadratisches Prisma aus Kristallinamarmor handelt, doch wird die zweite „ausgehöhlte“ Zone des Tabernakels hier in ihr Gegenteil verkehrt. Der Fortlauf des Prismas wird in der oberen Hälfte zweimal durch Marmorquader unterbrochen, die diagonal zu den Kanten des Prismas liegen und deren Breitendimensionen deutlich über diese hinausragen. In einem dritten Quader findet das Kreuzzeichen seinen oberen Abschluß.

Die signifikanteste Vertikale der Altarinsel wird somit *dreimal* unterbrochen. Damit wird das Kreuzzeichen zum „Zeichen des Leides und des Todes; zugleich aber kraftvolles Hinaufwachsen in weißem Marmor, Zeichen der Rettung und des Sieges.“<sup>136</sup> Formal wird hier eine offensichtliche Bezugnahme auf die Ar-

---

<sup>134</sup> Vgl. Kob, o. S.

<sup>135</sup> „Hat der Tabernakel seinen Platz im Altarraum, so ist darauf zu achten, daß er vom Altar deutlich getrennt ist und in seiner Gestaltung die Aussagekraft der liturgischen Orte Altar und Ambo nicht überlagert. (Dies allerdings kann, wenn überhaupt, auf Hajeks Tabernakel nur in geschlossenem Zustand zutreffen, Anm. d. Verf.) Die Aufstellung des Tabernakels in der Mittelachse ist dem heutigen Verständnis der Liturgie weniger angemessen und sollte nach Möglichkeit vermieden werden.“ Leitlinien 24, zit. nach: Groß, S. 94.

<sup>136</sup> Kob, o. S.

chitektur deutlich. Die flächigen horizontalen Betonträger werden ebenso aufgegriffen, wie die vertikale Stufung des Gesamtraumes.

Eine Reihe von fünf Sedilien aus Kristallina-Marmor schließt die rechte Hälfte dieses Altarbezirks nach hinten ab, wobei sich die mittlere, dem Priester vorbehaltenen Sedilie, auf sehr diskrete Weise von den übrigen unterscheidet. Sie wächst nicht, wie die anderen, Übergangslos aus dem Marmor des Suppedaneums heraus, sondern, dem Tabernakel und dem Kreuzzeichen vergleichbar, aus einer schmalen „Bronzeplinthe“ mit dem variierten Sepulcrum-Motiv.

Gemäß den nachkonziliaren Richtlinien wird so die gestalterische Hervorhebung des priesterlichen Präsidialsitzes minimiert, bedenkt man, daß er im Laufe der Kirchengeschichte von der ursprünglichen bischöflichen Kathedra bis hin zum Thron mit Podium und Baldachin aufgewertet wurde.<sup>137</sup> Heute sollen die formalen Mittel unterstreichen, daß das Amt des Priesters zur hierarchischen Struktur der Kirche gehört, aber immer Dienstcharakter hat.<sup>138</sup> Die übrigen vier Sitze der liturgischen Dienste, denen eine rein funktionale, keinerlei symbolische Bedeutung zukommt<sup>139</sup>, sind von entsprechender Einfachheit.

Wie der Tabernakel steht auch der marmorne Ambo auf Schieferplatten, erhebt sich darüber jedoch nicht als ein in Zonen verschiedener Bedeutsamkeit differenziertes Vierkant-, sondern als massives schlichtes Dreikantprisma, vergleichbar den Stipes des Altars. Dahinter steht ein aufwendig gestaltetes Lesepult aus Bronze, das über den eigentlichen Ambo herausragt. Gisela Kob vermag darin im Profil einen stilisierten Adlerkopf zu erkennen - „Symboltier des Johannes, des

---

<sup>137</sup> Vgl. Groß, S. 94f.

<sup>138</sup> Vgl. ebenda, S. 96. Ein Transportunfall beschädigte den für die Priestersedilie vorgesehenen Marmorblock an einer Ecke. Obwohl ursprünglich keine gestalterische Hervorhebung vorgesehen war, gelang es Hajek, im sprichwörtlichen Sinne aus der Not eine Tugend zu machen und mit den oben beschriebenen Mitteln gleichzeitig den Fehler zu verbergen und den kirchenamtlichen Vorgaben genauer zu entsprechen als zuvor. Hinweis Kobs im Gespräch am 27.4.1994 in Trier.

<sup>139</sup> Vgl. Groß, S. 96.

Evangelisten des Wortes.“<sup>140</sup> Eine inhaltlich sinnvolle Interpretation, deren Anschaulichkeit mir jedoch bis dato verborgen blieb.

Die Zweiteilung in Pult und Ambo entspricht und widersetzt sich gleichzeitig den Leitlinien der Liturgie-Kommission. Danach soll zum Ambo „nicht ein Buchpult am Priestersitz in Konkurrenz treten.“<sup>141</sup> Aber: „Ambo und Altar gehören zueinander wie Wortgottesdienst und Eucharistiefeier. Aus diesem Grund müssen diese beiden liturgischen Orte räumlich und gestalterisch aufeinander bezogen sein.“<sup>142</sup>

Zusätzlich zu dem identischen Dreikant-Motiv von Stipes und Ambo, das ohne Vermittlung direkt aus dem Boden wächst, antwortet dem Bronzekreuz auf dem Marmoraltar, räumlich nach hinten versetzt, aber immer sichtbar, das Bronzepult über dem Marmorambo. Beide definieren ihren Bezirk, den des Wort- bzw. des Mahlgottesdienstes, denn an „beiden Tischen wird die Kirche geistlich genährt.“<sup>143</sup>

Bei der Gesamtgestaltung der Altarinsel nimmt Hajek somit auf die Leitlinien der Kommission wie auf die liturgische Tauglichkeit im Gottesdienst Rücksicht, wobei es ihm trotz dieser Bindungen gelingt, ein formal ebenso wie funktional schlüssiges Ensemble scheinbar frei und nur raumbezogen zu komponieren. Es handelt sich gleichzeitig um liturgische Instrumente voller Symbolgehalt in einem sakralen Bereich, wie um die künstlerische Gestaltung eines öffentlichen Platzes, um eine begehbare Plastik.

### 5.3. Malerei

#### 5.3.1. Zeichen am Wege

Vor die silbergraue Sakristeiwand setzt Hajek u-förmig angeordnete Schieferplatten, mit denen das Anthrazit des Kirchenbodens in der Vertikalen aufge-

---

<sup>140</sup> Kob, o. S.

<sup>141</sup> Groß, S. 90.

<sup>142</sup> ebenda.

nommen wird - ein Kompositionsmittel, das Hajek erstmals im **Frankfurter Frühling** angewandt hatte. In St. Michael werden auf diese Weise Nischen gebildet, in die sechs Bilder des insgesamt siebenteiligen Zyklus **Zeichen am Wege** eingestellt sind. Ihr oberer Abschluß wird durch die helle Sakristeiwand gebildet, nach unten hin und seitlich erhalten sie eine anthrazitfarbene Rahmung; gleiches ist bei dem siebten einzeln angeordneten Bild vor der westlichen Längswand zu beobachten. Damit werden die Bildwerke voneinander separiert, die Farbenvielfalt durch den dunklen Stein gebunden.

Es handelt sich um 2,50 x 2,40 m große Bildtafeln, Acryl und Gold auf Leinwand, die mit Kork hinterlegt sind<sup>144</sup>; Farbflächen- und bahnen bestimmen den geometrisch-konstruktiven Bildaufbau. Innerhalb der Abfolge der sieben Bilder betont Hajek die drei Tafeln direkt hinter der Altarinsel als Triptychon und separiert das linke Einzelbild nicht nur räumlich, sondern auch in der Gestaltung. Einer musikalischen Partitur vergleichbar bilden nahezu autonome Akkorde, farbliche Tonfolgen, motivische Reihungen, optische Trennungen, Mischungen und Zusammenschlüsse den bildnerischen Zyklus.

Wie die Altarinsel, entwickelt sich auch die Gesamtkomposition der **Zeichen am Wege** aus ihrem Zentrum heraus (Bild 3). Das goldene gleichseitige Dreieck der oberen Bildmitte weist zum einen durch seine aufwärts gerichtete Spitze über sich selbst hinaus in den Raum und auf die darüberliegenden Bilder der „Raumkuppel“. Gleichzeitig bildet es aber durch das graue Gegendreieck unter ihm das in sich ruhende Zentrum des Zyklus, aus dem heraus sich alle Farben und Formen zu den Seiten hin entwickeln, konzentrischen Kreisen vergleichbar, die durch einen in Wasser geworfenen Stein entstehen.

So setzt sich der feierliche Farbakkord aus Gold, leuchtendem Rot und verschiedenen Blau- und Grautönen auf den direkt angrenzenden Tafeln fort (2,4), links unter Betonung der Rot-, rechts der Blauskala. Auch das Motiv des Dreiecks in der oberen Bildhälfte wird aufgegriffen und erhält links sein rotes, rechts

<sup>143</sup> Pastorale Einführung in das Meßlektionar, 10, zit. nach: Groß, ebenda.

<sup>144</sup> Hinweis Kobs im Gespräch am 27.4.1994 in Trier.



sein blaues Pendant, das jeweils zum Mittelbild hin aus dem Zentrum verschoben ist. Die Anordnung der verschiedenen Farbbahnen- und flächen der Bilder 2 und 4 folgt, bis auf wenige Ausnahmen, der Achsensymmetrie.

Dieser enge farbliche wie formale Zusammenhang der drei direkt hinter der Altarinsel liegenden Bilder (2,3,4) ruft, trotz seiner Einbindung in den siebenteiligen Zyklus der **Zeichen am Wege**, Erinnerungen an frühere Altartriptychoi wach. Mit abstrakten Ausdrucksmitteln nimmt Hajek Bezug auf deren Charakteristikum einer subordinierenden symmetrischen Komposition der Dreiteilung<sup>145</sup>, deren formales Zentrum zugleich Bedeutungszentrum ist; „mag diese Betonung - wie fast immer - schon durch das größere Format des Mittelblattes gegeben oder mag sie bei gleichgroßen Teilen durch die Komposition erreicht sein.“<sup>146</sup>

Zu den bereits genannten formalen Faktoren, durch die sich die Mitteltafel von den beiden angrenzenden abhebt, tritt unterstützend der Goldton der zentralen Dreiecksfläche, die sich aus Blattgoldquadraten zusammensetzt. „Gold ist formal die dichteste aller Farben; (...) Für Hajek ist Gold vor allem flächig. Hinter diese Fläche geht nichts zurück. Und auf dieser oder neben dieser Fläche liegt jede Farbe wie auf einem Präsentierteller. Das ist es, was Hajek sucht: die Goldfläche oder der Goldstreifen im Bild ist die gesicherte Ebene der Bildfläche. An ihr orientieren sich alle anderen Farben.“<sup>147</sup>

Neben diese formale Dimension tritt die ikonologische; Hajek betitelt das Triptychon **Dreieinigkeit** und greift mit dessen Farbskala bewußt auf den traditionellen Farbkanon zur Symbolisierung der göttlichen Trinität zurück: „Vater im Gold - Sohn im Rot - Heiliger Geist im Blau (...). Die im Gold strukturierte Form - ein Dreieck als Symbol des Vaters - wird in der Rotform als Symbol des Sohnes

<sup>145</sup> Vgl. Klaus Lankheit, *Das Triptychon als Pathosformel*, Heidelberg 1959, S. 12.

<sup>146</sup> ebenda, S. 15.

<sup>147</sup> Költzsch, in: Gomringer, *Kunst stiftet Gemeinschaft*, S. 214. Ähnlich äußert sich Günther Wirth zu der Verwendung von Gold in Hajeks Malerei, vgl. Wirth, *Marginalien zu den Bildern*, in: *Ausst. Kat. Salzburg 1979*, S. 12. Vgl. in diesem Zusammenhang auch Max J. Friedländer, *Von Kunst und Kennerschaft*, Leipzig 1992, S. 31.

Ausgang eines neuen Zeichens mit dem Ursprung in der blauen Form, die dem Heiligen Geist eignet, ein Symbol, ein Zeichen der Auferstehung. Gold als die Farbe des Absoluten, Rot als die Farbe der Liebe in verschiedener Stufung, Blau als die Interpretation des Transzendenten.“<sup>148</sup>

Anstelle des grauen, zentrierenden Gegendreiecks des Mittelbildes finden sich an den seitlichen Tafeln (2,4) diagonal verlaufende Farbbalken, die zu den angrenzenden Außenbildern überleiten (1,5,6). In ihnen nimmt Hajek die Farbigkeit deutlich zurück; durch verschiedenste Grau- und Blauschwankungen und sparsam verteilte rote bis rotbraune Balken entsteht ein dunklerer Farbklang.

Diese Reduktion lenkt die Aufmerksamkeit auf den malerischen Duktus, der innerhalb eines jeden Bildes changiert. Stellenweise trägt Hajek die Farbe so frei auf, daß sie über ihr vorgeschriebene Formfeld hinausgeht und Handschrift, Übermalungen und damit differenzierte Farbschattierungen sichtbar bleiben; dem tritt eine sich exakt dem formalen Raster unterwerfende, gänzlich deckende und flächige Malweise gegenüber, was den Farbbahnen- und flächen unterschiedliche Räumlichkeit und unterschiedliches Gewicht verleiht.

Letzteres bezeichnet Hajek als wichtiges Kriterium bei der Farbwahl und ihrer formalen Komposition: „Für meine Vorstellungen und meine Arbeit ist Farbe auch Form. Sie artikuliert Form in verschiedenem spezifischen Gewicht.“<sup>149</sup> So scheinen die „leichteren“ roten bzw. rotbraunen Farbbänder der beiden äußeren Bilder (1,6) von oben in die Komposition einzufallen und auf dem „schweren“ Blau oder Grau aufzuliegen. Anders die kurzen roten Diagonalbalken in den unteren Bildhälften der Tafeln 1 und 5, die sich nur mühsam gegen die schwer lastenden, horizontalen blaugrauen Farbbahnen über ihnen stemmen.

<sup>148</sup> Hajek, Vortrag im Oktober 1983 in Stuttgart, abgedruckt in: Kat. Buch zur Ausst. Nürnberg 1987, S. 177. Zum Problem zeitgenössischer Altarbilder figurlich wie abstrakt arbeitender Künstler vgl. Friedhelm Mennekes, Altäre und ihre Bilder. Ein altes Thema als moderne Aufgabe, in: Museum und Kirche - Religiöse Aspekte moderner Kunst, Ausst. Kat. Duisburg 1991, S. 78-94.

<sup>149</sup> Hajek, Vortrag am 13./16.10.1980 in Prag, abgedruckt in: Kat. Buch zur Ausst. Nürnberg 1987, S. 41.

Dessenungeachtet spielen sie eine wichtige Rolle in der Gesamtkomposition des Zyklus, da sie, einem Punkt nach Satzende vergleichbar, die Phrase der Triptychon-Tafeln in beiden möglichen Leserichtungen seitlich beschließen. Farblich, indem sie das hier vielverwendete leuchtende Rot zu den Seiten hin dämpfen, formal, indem sie, im gleichen Winkel angeordnet wie der jeweils vorausgehende Dreiecksschenkel im Triptychon, den starken Diagonalzug dieser Bilder auffangen.

Das linke Einzelbild (Bild 7) formuliert durch seine räumliche Trennung einen eigenständigen Akkord innerhalb des Zyklus, greift aber gleichzeitig Kompositionselemente der anderen Tafeln auf. Das Motiv des gleichseitigen Dreiecks der oberen Bildhälfte in den Triptychon-Bildern wird hier wieder aufgenommen, ist jedoch, deutlicher als bei den Tafeln 2 und 4, aus der Bildmitte verschoben; seine blaue Fläche wird von einer goldenen Farbbahn durchbrochen. Diese beiden Momente berauben das Zeichen jener Gültigkeit, die es in den Triptychon-Tafeln in Anspruch zu nehmen scheint. Mit dem Gold und leuchtenden Rot knüpft Hajek wieder an den Farbkanon der Mittelbilder an, ohne jedoch mit deren Festlichkeit konkurrieren zu wollen, denn die zahlreichen Tonstufungen im Blau- und Graubereich rücken das Einzelbild näher an den Farbklang der Außenbilder (1,5,6).

Die Frage, ob es sich hierbei um das Schlußbild handelt, führt zur Interpretation. **Zeichen am Wege** betitelt Hajek seinen Zyklus und dieser „Weg“ führt als in unterschiedlichen Blau- und Grautönen changierende Horizontale über die Gesamtbreite einer jeden Bildtafel; auf der Höhe, auf der er im einen Bild am linken Rand abbricht, wird er im folgenden am rechten Rand fortgesetzt. Das Auge ergänzt mühelos, noch unterstützt durch das Anthrazit der Wand, die dazwischenliegende Strecke, so daß der „Weg“ die einzelnen Bilder des Zyklus miteinander verbindet.

Im linken Außenbild der Sakristeiwand (Bild 6) führt er an den oberen Bildrand, wo er in Bild 7 erscheint, um im oberen Bilddrittel bis an den linken Rand zu führen; dort fällt er in die Senkrechte ab, geht daraufhin wieder in die Horizontale

über und verläuft entlang des unteren Bildabschlusses in Richtung Sakristeiwand zurück, bis er durch einen diagonal abfallenden dunkelblauen Balken blockiert wird. Möglicherweise endet hier der „Weg“; vielleicht findet er aber im anschließenden hellen Grau auch seine Fortsetzung, in der das Wegband kurzzeitig in einer größeren Fläche aufgeht, wie stellenweise auch in den anderen Bildern. In dieser Lesart formulierte Bild 7 nicht ein Ende, sondern lediglich eine Umlenkung des „Weges“, zurück zu der ersten Tafel des Zyklus.

In Hajeks Werk finden sich, nach seinen eigenen Worten, „ganze Bildreihen, die sich aus einem thematischen Ursprung, ich sage lieber: bildnerischen Grundthema aufbauen, entwickeln, wandeln, ablösen, klären.“<sup>150</sup> Um ein solches handelt es sich bei den **Zeichen am Wege**.

Nachdem Hajek im Laufe der sechziger Jahre die Zeichnung zugunsten seiner plastischen Arbeit zurückstellte, entstehen in den Jahren 1972/73 eine Reihe farbiger Serigraphien, in denen die Auseinandersetzung mit Farbe und Form in der Fläche eine neue Rolle zu spielen beginnt. So etwa in dem neun Serigraphien umfassenden Mappenwerk **Moses und Aron**, das mit seinem Titel auf den oben erwähnten „thematischen Ursprung“ verweist, der diesen bildnerischen Formulierungen zugrunde liegt.

Die Serigraphien dieser Jahre stehen bei Hajek nicht, wie häufig in der zeitgenössischen Kunst, am Ende eines bildnerischen Prozesses, sondern gehen ihm voraus.<sup>151</sup> Erst 1979 erfolgt die eigentliche Umsetzung auf die Leinwand unter Verwendung von Acrylfarben, meist in Kombination mit Gold, zu dem vierzehn Bilder umfassenden Zyklus **Zeichen am Wege**. 1979/80 formuliert Hajek schließlich die ersten Bildgedanken für St. Michael in Trier, 1982 werden hier die sieben Tafeln eingesetzt.

Eine solche Kontinuität beweist den leitmotivischen Stellenwert, den der Gedanke, als Künstler Zeichen am Wege der Menschen zu setzen, in Hajeks Œuvre einnimmt. Mit malerischen Mitteln entwickelt er hier ein Pendant zu seinen

---

<sup>150</sup> Hajek, Brief an Max Seckler, S. 633.

<sup>151</sup> Vgl. Wirth, in: Ausst. Kat. Salzburg 1979, S. 11. Wirth verweist in diesem Zusammenhang auf Karl Georg Pfahler, der in ähnlicher Weise mit Serigraphien arbeitet.

Straßen und Plätze überziehenden Farbwegen; „(...) die Artikulation, die nicht die Welt erklärt, sondern den Menschen auf seinem Weg trifft, ihn auch befragt, wer er denn eigentlich ist.“<sup>152</sup>

Das Thema des biblischen Exodus mit den Leiden und Zweifeln des Volkes Israel und einem Gott, der Zeichen der Hoffnung sandte auf diesem langen Weg - dieses literarisch gebundene Motiv, auf den das Mappenwerk **Moses und Aron** noch explizit verweist, weitet sich in den **Zeichen am Wege** zu einem Bild des menschlichen Lebensweges von allgemeiner Gültigkeit.

### 5.3.2. Himmlisches Jerusalem

Die insgesamt zwölf „Raumbilder“ (Hajek) von St. Michael sind friesartig in zwei Registern an den Betonträgern der „Kuppel“ angebracht, unten sieben Tafeln (I-VII, Acryl auf Leinwand, 200 x 195 cm), oben fünf (VIII-XII, Acryl und Gold auf Leinwand, 180 x 175 cm).<sup>153</sup> In einer nur schwer in Worten zu vermittelnden Festlichkeit schweben sie, als Krone gleichsam, über dem beschriebenen Altarbereich und erfüllen eindrücklich Hajeks Forderung, nach der Kirchenräume keiner Standardausstattung folgen dürfen, sondern „mit Imagination ausgefüllt sein“ müssen, um „dem Anspruch der >frohen Botschaft<, der in diesen Häusern eingelöst werden will“, zu genügen.<sup>154</sup>

Verfolgt das Auge des Betrachters wie bei den **Zeichen am Wege** eine horizontale Leserichtung, wird der innere Zusammenhang des unteren Registers schnell ersichtlich (I-VII); auch hier verbindet ein „Weg“ auf vergleichbare Weise die einzelnen Bilder miteinander. Beginnend etwa auf der Höhe der Bildmitte läuft er kurz ins Innere der Fläche, steigt rechtwinklig zum oberen Bildrand an und führt an diesem horizontal entlang, um auf der anderen Seite in

<sup>152</sup> ebenda, S. 12.

<sup>153</sup> Vgl. Kob, o. S.

<sup>154</sup> Hajek, Häuser für Gott und Mensch - zur Architektur in der Neuen Stadt, Vortrag am 19.6.1992 auf dem Deutschen Katholikentag Karlsruhe, zit. nach Manuskript, Archiv Hajek. Gekürzt abgedruckt in: Gomringer, Kunst stiftet Gemeinschaft, S. 166-168.

gleicher Weise wieder bis auf die Anfangshöhe zurückzufallen und aus dem Bild hinauszulaufen. Da sich dieses Motiv in jeder der sieben Tafeln wiederholt, entsteht eine Auf- und Abbewegung, die die Raummitte der Kirche spürbar rhythmisiert.

Es empfiehlt sich auch hier, diese Bewegung von ihrem Zentrum aus nachzuvollziehen, denn die Doppelrolle, die der zentralen Triptychon-Tafel der **Zeichen am Wege** zukommt, korrespondiert mit derjenigen des Mittelbildes dieses Registers (IV), das nicht nur das Zentrum der horizontalen Bildreihe darstellt, sondern des gesamten malerischen Ensembles.

In ihm findet sich das einzige Kreismotiv der plastischen und malerischen Komposition von St. Michael. Ist der untere Bereich des Kreises vollständig sichtbar, sprengt sein Radius rechts und links bereits die Bildbreite, so daß sein oberer Zusammenschluß lediglich in der Vorstellung ergänzt werden kann. Verweist er damit einerseits unmittelbar auf die angrenzenden Bilder neben und über dieser Tafel, so bündeln sich hier vermutlich noch einmal die „Raumströme“, von denen Hajek spricht<sup>155</sup>, bevor sie im oberen Bildregister wieder aufbrechen.

Diese gleichzeitig konzentrische und exzentrische Bewegung wird in den beiden seitlich angrenzenden Bildern durch eine vertikale abgelöst (III,V). Sie werden von je einem breiten Farbstrom durchzogen, der, besonders in der linken Tafel (V), die eingrenzenden Bildränder nicht zu akzeptieren scheint. Die Diagonale hingegen dominiert die Tafeln des westlichen Betonträgers (VI,VII); pfeilartig weisen spitze Winkelformen hinunter auf den Tabernakel. Gleichzeitig bilden sie, zusammen mit dem Einzelbild über ihnen (VIII), ein eigenständiges Ensemble, da sie von den im seitlichen Stuhlblock sitzenden Gemeindemitgliedern unabhängig von den anderen Tafeln gesehen werden. Sie fügen sich zu einem Dreieck zusammen, dessen Spitze aus der Mittelachse hin zu der zentralen Bildwand verlagert ist.

---

<sup>155</sup> Vgl. Hajek, Farbwege, in: Ausst. Kat. Salzburg 1979, S. 62.

Gleiches gilt für die drei Bilder der östlichen Betonträger (I,II,XII), die dem Blickfeld leider etwas entrückt sind. Da der untere dieser Betonträger vergleichsweise weit entfernt von der ideellen Raummitte des Altarbezirks verläuft und zusätzlich durch eine Stufung in der Architektur hinter dem darüberliegenden zurückgesetzt ist, verlieren auch die darauf angebrachten Bilder an Einfluß auf die Gesamtkomposition und an innerem Zusammenhalt. Die linke Tafel des unteren Registers (II) antwortet mit ihrem Diagonalzug auf ihr westliches Gegenüber (VI), den dortigen spitzen Winkel in einen stumpfen verkehrend, das rechte Bild (I) betont erneut die Vertikale und damit diejenige Leserichtung, die für dieses Bildregister die eigentlich Signifikante ist.

Sie entspricht der Mittlerrolle, die diese Bildreihe inhaltlich wie auch im Blick auf das räumliche Gesamtensemble einnimmt; sie ist nicht, wie die **Zeichen am Wege**, allein für sich gesehen verständlich und schlüssig. Alle Tafeln verweisen auf ihr Umfeld, zwingen zu simultaner Wahrnehmung, die die Vielzahl kompositorischer Verknüpfungen zwischen Raum, Malerei und Plastik sichtbar werden läßt, die unter 5.4. genauer untersucht werden soll.

Entsprechend nimmt sich dieses Bildregister auch in der Farbigkeit zurück, will nicht die Hauptsache sein. Die Farbtöne sind spürbar verhaltener, die Zwischentöne innerhalb des Rot- und Blaubereichs häufig so nah benachbart, daß Übergänge nicht mehr abgrenzbar sind. Im Unterschied zu den beiden anderen Bildreihen verzichtet Hajek hier gänzlich auf die Verwendung von Gold; der in seiner Farbwertigkeit deutlich dahinter zurückstehende gelb-orangene Farbstrom, der die Tafel (V) über Kreuzzeichen, Tabernakel und Triptychon vertikal durchzieht, verweist jedoch mit farblicher wie formaler Dynamik zurück auf die ihn umgebende goldene Festlichkeit.

Kontrapunktisch verhält sich der schwarze Vertikalbalken rechts (III), eine Farbe, die sich nur selten in Hajeks Œuvre findet. In einem Interview erläutert er, daß Schwarz im Hinblick auf sein bereits erwähntes Kriterium des *spezifischen Gewichts*, sehr schwer sei. „Ich fange oft mit Schwarz an, und dann übermale ich's wieder, weil es mir dann zu sehr einbricht ins Bild. Ich glaube, das hängt mit dem Bildhauer zusammen: Weil Schwarz dann nicht mehr > wägbare <

ist...“.<sup>156</sup> An dieser Stelle in St. Michael sei es zu verstehen als Gegenbewegung zum Aufwärtzug zu seiner linken, der sich vom geöffneten Tabernakel zum krönenden Mittelbild des oberen Registers hinaufschwingt.

Hier (X) erstrahlt gebündelt wieder der festliche blaurotgoldene Farbakkord. Zahlreiche übereinandergestaffelte rechte Winkel münden in ein großes goldenes Dreieck, das sich nach oben noch einmal vergrößert. Es sprengt die Bildgrenzen zu allen drei Seiten und scheint hinein in die über ihm befindliche Lichtkuppel. Seitlich hängen je zwei weitere Bilder (IX,XI), die in Variationen auf den Farbklang der Mitteltafel antworten, deren Hauptmotiv jedoch das Quadrat ist. Aus ihm fließen rote Farbströme scheinbar über die unteren Bildgrenzen hinaus und verlagern das Gewicht des an sich zentrierenden Quadrates auf die Raumaußen-seiten. In den angrenzenden Bildern der seitlichen Betonträger (VIII,XII) bleibt das Gleichgewicht durch ihren mittigen Fluß hingegen stabil.

Diese zwölf „Raumbilder“ bilden den Zyklus **Himmlisches Jerusalem**, wobei es sich nicht um eine thematische Vorgabe des kirchlichen Auftraggebers handelt, sondern um Hajeks eigene Wahl. Ausschlaggebend hierfür sei, so Hajek, zum einen die Inspiration durch die Architektur gewesen, zum anderen die diesem Thema innewohnende Möglichkeit, in der bildnerischen Umsetzung „Schönheit zu verbreiten“.<sup>157</sup> Im Bewußtsein der diesem Begriff heute innewohnenden Problematik erläutert Hajek: „Gerade im Zusammenhang mit Trier habe ich mir angewöhnt, den Begriff (der Schönheit, d. Verf.) zu benutzen, weil ich erkannt habe, daß es auch ein Ziel der Arbeit sein kann, Schönheit zu erklären und sich zu Schönheit auch zu bekennen. Ich sehe darin auch ein Gleichnis zur Natur: (...) Wenn ich (...) die Natur als Schönheit anerkenne, mich danach sehne, sie auch schön zu erhalten, muß ich in der Kunst, also in der menschlichen Arbeit, auch danach streben. Sonst fehlt das >Gleichnis<.“<sup>158</sup> Das Himmlische Jerusalem nun wecke zwar, so Hajek, in jedem Menschen eine literarische Vorstellung, aber

<sup>156</sup> Hajek im Interview mit Gisela Kob am 1.7.1985 in Stuttgart und Karlsruhe, zit. nach Manuskript. Archiv Hajek. Nicht veröffentlicht.

<sup>157</sup> Hajek im Gespräch am 16.3.1994 in Stuttgart.



keine visuelle; diese sei nicht mehr als ein „Sausen im Winde“. Seine Bilder wollen Möglichkeiten sein, in denen sich dieses „Sausen“, die subjektiven Bildgedanken der Menschen, „verfransen können.“<sup>159</sup>

In den Trierer Bildtafeln bleiben, trotz des hohen Abstraktionsgrades, einzelne Motive der Johannes-Offenbarung erkennbar, werden zu Abkürzungen, zu Zeichen der himmlischen Stadt. Das Weg-Motiv, das die Bilder des unteren Registers miteinander verbindet (I-VII), weckt leicht Assoziationen zu den im biblischen Text erwähnten Toren der Stadtmauer.<sup>160</sup> - „... sie (die heilige Stadt Jerusalem, d. Verf.) hatte eine große und hohe Mauer und hatte zwölf Tore...“ (Offb 21,12)

Das Weg- bzw. Tor-Motiv, das dabei mehr an geometrische Ornamentkunst als an wehrhafte Türme erinnert, skizziert eine Stadt, der keine Gefahren mehr drohen und deren Toren weniger eine absichernde als eine abgrenzende und schmückende Funktion zukommt.<sup>161</sup> - „Und ihre Tore werden nicht verschlossen am Tage; denn da wird keine Nacht sein.“ (Offb 21,25)

Bei den beiden gegeneinandergesetzten Dreiecken in der oberen Bildhälfte eines jeden dieser sieben Bilder läßt sich an die Edelsteine denken, die die Stadtmauer zieren.<sup>162</sup> - „Und die Grundsteine der Mauer um die Stadt waren geschmückt mit allerlei Edelsteinen...“ (Offb 21,19)

Gleichzeitig erinnern sie an die sieben Schalen der letzten sieben Plagen, die die Engel von oben empfangen und auf die Erde gießen.<sup>163</sup> - „Und es kam zu mir

---

<sup>158</sup> Hajek im Interview mit G. Kob am 1.7.1985.

<sup>159</sup> Hajek im Gespräch am 16.3.1994 in Stuttgart.

<sup>160</sup> Vgl. Hajek: „Es sind 12 Tore in der Mauer um die Stadt Jerusalem, 7 Tore öffnen sich für unseren Eingang ...“ Hajek, Das Himmlische Jerusalem - das künstlerische Thema der Raumartikulation, Vortrag am 28.3.1985 in Stuttgart, abgedruckt in: Kat. Buch zur Ausst. Nürnberg 1987, S. 177 sowie Kob, o. S.

<sup>161</sup> Vgl. Friedhelm Hofmann, Zeitgenössische Darstellungen der Apokalypse. Motive im Kirchenbau seit 1945, München, Zürich 1982, S. 90.

<sup>162</sup> Vgl. Hajek: „... es sind 7 Edelsteine in den Fundamenten. Jaspis, Saphir, Chalzedon, Smaragd, Sardonyx, Sardis und Chrysolith, und es sind 7 Apostel mit ihren Namen.“ Hajek, Das Himmlische Jerusalem, in: Kat. Buch zur Ausst. Nürnberg 1987, S. 177.

<sup>163</sup> Vgl. Hajek: „In der Erweiterung des Raumes sind 7 Bilder als 7 Engel gekommen mit 7 Schalen der letzten 7 Plagen...“, ebenda sowie Kob, o. S.

einer von den sieben Engeln, die die sieben Schalen mit den letzten sieben Plagen hatten...“ (Offb 21,9)

„In der Erweiterung des Raumes sind 7 Bilder als 7 Engel gekommen...“<sup>164</sup>, sagt Hajek, und darin liegt die inhaltliche Begründung sowohl für die erwähnte formale Mittlerrolle dieser Tafeln als auch für ihre eigentümlichen, weich abgerundeten Ecken. Sie sind dienende Boten, *αγγελοι*, und erscheinen durch die runden Ecken leichter als die anderen Bilder des Raumes, bekommen vielleicht sogar „etwas Engelhaft-Schwebendes“.<sup>165</sup> Sicher aber wird hier das von Hajek häufig gestaltete Phänomen des „Flügelnden“ erneut thematisiert. Dabei beschränkt er sich auf die seiner Bildsprache adäquaten formalen Mittel, denn schließlich will er, wie er mir lachend sagte, „ja keine Engel malen“.<sup>166</sup>

Der Bibeltext fährt fort: „Und er (einer der sieben Engel, d. Verf.) führte mich hin im Geist auf einen großen und hohen Berg und zeigte mir die heilige Stadt Jerusalem herniederkommen aus dem Himmel von Gott, die hatte die Herrlichkeit Gottes (...). Und ich sah keinen Tempel darin; denn der Herr, der allmächtige Gott, ist ihr Tempel und das Lamm.“ (Offb 21,10f.,22)

Gott und das Lamm treten an die Stelle des früheren Tempels und bilden den Mittelpunkt der himmlischen Stadt, um den sich alle Engel, die Ältesten und die vier apokalyptischen Wesen scharen (Offb 7,11). Das Lamm, das „wie geschlachtet“ dasteht (Offb 5,6), wird einerseits Bild für die Messianität Christi, andererseits stellt es den Bezug her zu dem jüdischen Brauch der jährlichen Schlachtung des Paschalammes zum Gedenken an den Auszug des Stammes Israel aus Ägypten. „Jesus setzte in der Feier des Paschamahles die Eucharistie, die Vergegenwärtigung seines Erlösertodes, ein.“<sup>167</sup> Durch den in der Bibel hergestellten Zusammenhang von Paschaopfer und dem Erlöser (vgl. Jes 53,7; 1.

---

<sup>164</sup> ebenda.

<sup>165</sup> Kob, o. S.

<sup>166</sup> Hajek im Gespräch am 16.3.1994 in Stuttgart.

<sup>167</sup> Hofmann, S. 63.

Kor 5,7; Joh 1,29) wird das geschlachtete und doch lebende Lamm zum Bild des gestorbenen und von den Toten erstandenen Christus.<sup>168</sup>

Diese von der Theologie aufgezeigten Bezüge scheinen mir in Hajeks Arbeit in St. Michael eine große Rolle zu spielen. Für das Lamm und seine fünf Wunden stehen die fünf Tafeln des oberen Registers (VIII-XII).<sup>169</sup> Da der Auferstehungsgedanke, den Hajek in der Altarinsel im Motiv des nach oben aufbrechenden Quadrates Gestalt werden läßt (Sepulcrum, Leuchter, Tabernakel, Kreuzzeichen, Priestersedilie), auch in der Vorstellung des apokalyptischen Lammes impliziert ist, tritt hier das Quadrat wieder in Erscheinung. Es öffnet sich ebenfalls - durch die Umsetzung in die Fläche jedoch nach unten - in Form der senkrechten roten Farbbahnen; Blut aus den Wunden des Lammes.

Verbindet Hajek so motivisch die gesamte Raumhöhe (Sepulcrum bis zum oberen Bildregister), erschließt sich auf diese Weise eventuell auch ein weiterer inhaltlicher Aspekt. Ich meine nämlich, daß neben der Bedeutung des Lammes als Bild Jesu Christi und als Zentrum des Himmlischen Jerusalem auch die oben erwähnte Konnotation des Paschalammes denkbar wäre und damit ein Bezug zu dem unteren Bildzyklus. Diese **Zeichen am Wege** tragen, wie unter 5.3.1. gezeigt, in sich noch die Erinnerung Hajeks an seine Beschäftigung mit Moses und Aron; das Paschalamm wird geschlachtet im Gedenken an deren Auszug aus Ägypten.<sup>170</sup>

Wie beschrieben, unterscheidet sich das Mittelbild des oberen Registers (X) deutlich von den vier anderen. Das Bündel der senkrechten roten Farbbänder findet sich hier nicht, und die Quadratform taucht lediglich um ein Vielfaches verkleinert in der oberen Bildmitte in strahlendem Gold wieder auf. Sie bildet, so

---

<sup>168</sup> Vgl. ebenda, S. 62f.

<sup>169</sup> Erläuterung Hajeks im Gespräch am 16.3.1994 in Stuttgart; vgl. auch Kob, o. S.

<sup>170</sup> Eine Äußerung Hajeks, nach der es für ihn „keinen Schnitt zwischen Altem und Neuem Testament gibt“, könnte diese These stützen. Vgl. Hajek, Herausfordernde Visionen, in: Gomringer, Kunst stiftet Gemeinschaft, S. 160.

Gisela Kob, „das Mittelstück einer Gesamtfigur, die spontan als das >Auge Gottes< verstanden wird.“<sup>171</sup>

Wenn Hajek selbst die sieben Bilder des unteren Registers (I-VII) als die sieben Engel deutet, die rings um den Thron stehen, bezeichnet das obere Register (VIII-XII) mit der reichen Verwendung von Gold sowie mit seinen Allusionen auf das Lamm und das Auge Gottes den Bereich dieses himmlischen Thrones. - Und die große Schar aus allen Völkern rief „mit großer Stimme: Das Heil ist bei dem, der auf dem Thron sitzt, unserm Gott, und dem Lamm! Und alle Engel standen rings um den Thron...“ (Offb 7,10f.)

In der beziehungsreichen Komposition schließen sich die Bilder der beiden Register zu der symbolträchtigen Zwölfzahl zusammen, werden damit zum Sinnbild einer Himmelsordnung und erstrahlen in einem festlichen Farbakkord in der „Kuppel“ des Kirchenraumes. - „Und die Stadt bedarf keiner Sonne noch des Mondes, daß sie ihr scheinen; denn die Herrlichkeit Gottes erleuchtet sie, und ihre Leuchte ist das Lamm.“ (Offb 21,23)

#### 5.4. Komposition des Gesamtensembles

Im Rahmen der Beschreibung wurde stellenweise bereits auf kompositorische Zusammenhänge innerhalb des Gesamtensembles St. Michael hingewiesen. Sie sollen an dieser Stelle noch einmal aufgegriffen und ergänzt werden, um zu beleuchten, wie Hajek seine beiden künstlerischen Disziplinen, die Bildhauerei und die Malerei, in einem Raum zueinander in Beziehung treten läßt.

Mehrfach wurde bereits das Weg- bzw. Tor-Motiv erwähnt, das jeweils die sieben Bilder der **Zeichen am Wege** und des unteren Registers des **Himmlischen Jerusalem** miteinander verbindet. Darüber hinaus stellt es eine Übersetzung des plastischen Bodenprofils der Altarinsel in die Fläche dar. Den Bezug zu dieser Stufung verdeutlichen besonders die sechs Bilder vor der Sakristeiwand. Indem

---

<sup>171</sup> Kob, o. S.

der horizontale „Weg“ in den Triptychon-Tafeln direkt hinter dem Altarbereich merklich höher verläuft als in den Außenbildern, bleibt er für die sitzende Gemeinde trotz der davorstehenden liturgischen Orte sichtbar. Zusammengenommen ergibt sich hier ein vergrößertes, die gesamte Breite der sechs Bildtafeln überziehendes Weg- bzw. Tor-Motiv; die plastische Stufung des Kirchenbodens wird somit in den Bildern auf der Sakristeiwand nachgezeichnet und gehalten.

Auch die unübersehbare Akzentuierung der Raummitte erfolgt mit Hilfe beider Disziplinen. Die drei nach oben weisenden Dreiecke der Triptychon-Tafeln scheinen sich im Zentralbild des oberen Registers (X) zu bündeln und ineinander zu verschränken. Die Spitze des daraus entstehenden goldenen Dreiecks bezeichnet zum einen exakt die Längsmitte des Betonträgers, zum anderen liegt sie auf einer Achse mit der Spitze des goldenen Dreiecks der zentralen Triptychon-Tafel unter ihr. Verlängert man diese Achse in Gedanken bis hinunter auf den Fußboden, mündet sie von der Vertikalen in die Horizontale des mittleren Bronzebandes auf dem Suppedaneum ein, führt zum Sepulcrum, d.h. zum ideellen Raummittelpunkt und von dort weiter in das Rauminnere. Die Mittelachsen der Fläche und des Raumes werden so konsequent miteinander verbunden.

Ich glaube nicht, daß diese Akzentuierung der Mitte ausschließlich formalen Überlegungen entspringt. Die Konzentration auf einen Mittelpunkt entspricht auch inhaltlich der Bestimmung eines jeden Kirchenraumes, der der Sehnsucht des Menschen nach Sicherheit und Orientierung Rechnung tragen will; ein Gefühl, daß sich nur „in der Anschauung eines ganz in sich stabilisierten, ganzheitlichen, auf eine Mitte bezogenen Formganzen“<sup>172</sup> einstellen kann.

Das Alpha und das Omega der Gesamtkomposition aber liegt im Tabernakel. Auf den Außenseiten findet sich hier das Dreieck (Verweis auf Altarstipes, Ambo, Triptychon **Dreieinigkei**t und Einzelbild der **Zeichen am Wege**, auf die Edelsteine bzw. Schalen der „Engelbilder“ sowie das Zentralbild des oberen

<sup>172</sup> Klaus Wolbert, Symmetrien als Sprachformen der Kunst, in: Symmetrie in Kunst, Natur und Wissenschaft, Ausst. Kat. Darmstadt 1986, Bd.2-Kunst, S. VIII f.; vgl. auch ders., Symmetrie und Autonomie. Die Sehnsucht nach der Mitte oder Seelische Balance und freie

Registers), das Quadrat (Verweis auf Sepulcrum-Motiv, Leuchter, Bronzebänder im Suppedaneum, Kreuzzeichen und oberes Bildregister) und drei Horizontalbänder, die die beiden anderen Motive miteinander verbinden.

Damit treten diese Bänder in Bezug zur *Malerei*, indem sie die Aufgabe des verbindenden Weg- bzw. Tor-Motivs übernehmen, gleichzeitig zur *Plastik*, genauer dem Kreuzzeichen, das ebenso durch drei horizontale Parallelen charakterisiert wird und damit auch unmittelbar zur *Architektur* und ihren übereinander verlaufenden Betonträgern. Noch deutlicher wird diese motivische Verbindung in den Bronzeinlagen an den Kanten des Tabernakels, die sich gleichsam als Kreuzzeichen en miniature darstellen. Konsequenterweise wählt Hajek innerhalb seines Ensembles lediglich an dieser Stelle das Relief, Synthese der flächigen und der plastischen Darstellungsweise.

In geöffnetem Zustand wird der Tabernakel zu einem Triptychon, dessen Farbigkeit die anderen Bilder des Raumes an Leucht- und Strahlkraft noch übertrifft. Auf den beiden Seitentafeln staffeln sich nach oben weisende rote und blaue rechte Winkel auf einem auf Purpurrot aufgetragenen, schillernden Goldgrund. Die Mitteltafel wird durch diagonal gegeneinander stehende Farbbalken horizontal in zwei Hälften geschieden. Von oben stößt ein scharf konturiertes blaurotgoldenes Dreieck hinunter in die ihm zugewandte Spitze eines roten Dreiecks, das sich auf dem Goldhintergrund aufzufächern scheint.

Im Rückgriff auf die von Hajek selbst erläuterte Farbsymbolik schreibt Gisela Kob: „Das blaurotgoldene Trinitäts-Dreieck des oberen Bereichs senkt sich ein in das sich dafür öffnende, vorwiegend rote Menschheits-Dreieck im unteren Bereich (...). Die meisterhafte Reduktion der bildnerischen Mittel bringt dem Betrachter die bildgewordene Kernaussage ganz nahe: Das >Göttliche< senkt sich ein in den sich dafür öffnenden Bereich: Inkarnation.“<sup>173</sup>

---

Selbstbestimmung als kongruente Denkfiguren in Ästhetik und Kunsttheorie, in: ebenda, Bd.1-Texte, S. 331-354.

<sup>173</sup> Kob, o. S.

Diese Interpretation betont noch einmal die beiden für den Gehalt von Hajeks Malerei in St. Michael so wichtigen sich begegnenden Bewegungen des Sichein-senkens und des Sichöffnens und damit die vertikale Leserichtung, die im Zusammenhang mit der Mittlerrolle bereits hervorgehoben wurde, die den „Engelbildern“ innerhalb der Gesamtkomposition zukommt.

Der geöffnete Tabernakel stellt als Triptychon, wie auch durch seinen Farbklang und sein langgestrecktes, liegendes Format den Bezug zu dem Zyklus der **Zeichen am Wege** hinter ihm her und damit zwangsläufig auch hinauf zum Mittelbild des oberen Registers (X), auf das vor allem die Seitentafeln des Tabernakels motivisch explizit verweisen. In umgekehrter Richtung zeigen die Diagonalen der beiden westlichen „Engelbilder“ (VI,VII) pfeilartig hinunter auf den Tabernakel.

Beide Leserichtungen sind in dem dynamischen Aufwärts- bzw. Abwärtszug enthalten, der sich zwischen dem Zentralbild des oberen Registers (X), dem darunterliegenden, nach links versetzten „Engelbild“ (V) und dem geöffneten Tabernakel bewegt. Anfang oder Ende des vermittelnden gelborangenen Farbstroms liegen in der Mitte des oberen Tabernakelabschlusses. An dieser Stelle ist der goldene Farbauftrag nicht flächig, sondern nuanciert und unruhig, wodurch der Zusammenhang zu der darüberliegenden Bildtafel hergestellt wird (V). Sie verbindet tatsächlich das Alpha und das Omega, ein nach unten und ein nach oben weisendes, blaurotgoldenes Trinitäts-Dreieck.

Doch sollen diese Beobachtungen nicht das letzte Wort haben, die sich dem Rezipienten erst durch langes Einsehen und mit Hilfe von Messungen eröffnen und die künstlerische Spontaneität in Frage zu stellen scheinen. Es soll nicht vergessen werden, daß das „auch emotionale Geschichten (sind, d. Verf.). Das ist nicht alles so exakt überlegt. Man fängt jetzt an, sich was auszudenken, dann fängt man an zu zeichnen, dann sagt man: >Ach, das paßt ja nicht<, da macht man´s anders (...). Dann hört man auf, man beendet einen Prozeß - damit es ein Prozeß bleiben kann im Betrachten. Daß man es dann noch weiter formuliert, in

sich, obgleich es vom Autor her abgeschlossen worden ist.“<sup>174</sup> Das, so hoffe ich, geschieht in dieser Arbeit.

### Exkurs: Kunst im Kirchenraum

In seinen Arbeiten im Architekturraum sucht Hajek nach künstlerischen Gestaltungsprinzipien zur Schaffung feierlicher Räume, unabhängig von deren profaner oder sakraler Bestimmung - Antwort des Künstlers auf die umsichgreifende Profanisierung im Ästhetischen, das heißt auf jegliche Form der „Banalisation von Gestaltungsproblemen unserer Lebensräume“<sup>175</sup>, Antwort aber auch auf das von Hajek konstatierte „Urbedürfnis des Menschen nach Heiligkeit, d.h. nach der Wiederherstellung des ursprünglichen Gott-Mensch-Verhältnisses“<sup>176</sup>, das sich in jeder Gesellschaft manifestiere. Dabei kann es sich um Opern- und Museumsbauten ebenso handeln wie um Sportstadien oder Mehrzweckhallen, denn all diese Räume zielen, so Hajek, „auf das Herausgehobene, das Erhabene, das feierliche Erlebnis, die festliche Begeisterung, das Miteinander im tragenden Geist der Gemeinschaft.“<sup>177</sup>

Der nicht geringe Anspruch, den Hajek an durch ihn gestaltete Räume stellt, besteht darin, „daß der Mensch zu sich selbst kommen kann, daß er sich vielleicht zur ebenbildhaften Gestalt Gottes (...) gemahnt empfindet.“<sup>178</sup> Es ist bezeichnend, daß er selbst im Rahmen solcher Formulierungen keine Trennung zwischen sakralem und sogenanntem profanen Kontext vornimmt; „Freiräume“ für den Menschen will er schaffen.

---

<sup>174</sup> Hajek im Interview mit G. Kob am 1.7.1985, S. 33.

<sup>175</sup> Hajek, Kunst: Befremdung und Erinnerung, in: Michael Krüggeler, Maureen Junker, Wilhelm Möhler (Hgg.), Löscht den Geist nicht aus! Leidenschaft für das Neue, München 1991, S. 114.

<sup>176</sup> ebenda, S. 115.

<sup>177</sup> ebenda.

<sup>178</sup> Hajek, Vortrag am 28.3.1985 in Stuttgart, abgedruckt in: Kat. Buch zur Ausst. Nürnberg 1987, S. 178.



Die Kirche unterscheide sich allerdings, so Hajek, von den oben genannten Bauten „durch ihre sämtliche Lebensbereiche des Menschen von Geburt bis zum Tod umfassende Totalität.“<sup>179</sup> In ihr vollziehe sich ein durch die jahrhundertealte Tradition abgesichertes Ritual, das jedoch für den Einzelnen seine lebendige Relevanz nie verlieren dürfe. Hajek versteht jeden Kirchenraum als „Angebot an die Menschen, im gestaltlosen Trubel anzuhalten, den Ort wahrzunehmen, in dem Ruhe, Sammlung, Gelassenheit, Besinnung den Menschen auf sich selbst verweist und auf sein wie auch immer definiertes Verhältnis zu seinem Gott.“<sup>180</sup> Eine solche Wirkung kann, so Hajek, nicht erreicht werden, wenn keine Versuche unternommen werden, über eine allgemeine Standardausstattung hinauszugelangen. Durch Nicht-Gestaltung oder gar Bilderfeindlichkeit versündige sich die Kirche an ihrem „elementaren Auftrag, der Gemeinde ihre Selbst- und Gotteswahrnehmung im Zeichen einer konstituierenden Symbolik zu geben.“<sup>181</sup>

Hierin liegt die Kraft der „Zeichenverkündung“, mit deren Hilfe Hajek die Wirkung der Wortverkündung im Gottesdienst auf dem Weg analoger Kommunikation zu erweitern sucht. Deren Unverzichtbarkeit für den kirchlichen Bereich betont Otl Aicher<sup>182</sup> und grenzt sie ab von der rein digitalen Methode, die die moderne Kommunikation zunehmend bestimme. Letztere bezieht sich allein auf den präzisen zahlenmäßigen Wert einer Information ohne jegliche Wertung. Die analoge Erkenntnis hingegen ist unter Umständen ungenauer, schließt dafür aber das Verhältnis mit ein und ermöglicht Einsichten durch ihre Koppelung mit der visuellen Wahrnehmung.

Die Tatsache, daß die moderne Zivilisation hauptsächlich von der digitalen Kommunikation gekennzeichnet werde, könne, so Aicher, nicht darüber hinwegtäuschen, daß der Mensch ein in Bildern denkendes Wesen sei. „Der Mensch denkt mit den Mitteln der Wahrnehmung, und er nimmt wahr mit der Hilfe des Denkens. Sein Denken ist ein analoges Denken, ein sehendes. Wahrnehmung und

---

<sup>179</sup> Hajek, *Kunst: Befremdung und Erinnerung*, S. 115.

<sup>180</sup> Hajek, Vortrag am 11.4.1993 in Stuttgart, St. Eberhard, zit. nach Manuskript.

<sup>181</sup> ebenda.

<sup>182</sup> Vgl. Otl Aicher, *Analog oder digital. Zur visuellen Gestaltung von Gottesdiensten*, in: *Theologische Quartalschrift Tübingen*, Jg. 159, 1979, Heft 1, S. 204-212.

Denken mag man begrifflich trennen, in der Sache handelt es sich um zwei Aspekte ein und desselben Vorgangs.“<sup>183</sup> Im kirchlichen Bereich stelle sich die Problematik hingegen genau umgekehrt dar. Aufgrund der großen Anzahl visueller Gesten, die sich das Christentum im Laufe seiner Geschichte angeeignet hat, beobachtet Aicher eine zunehmende Verselbständigung und Erstarrung der Zeichen. Noch sei es nicht gelungen, der Struktur der Messe ihren heute gemäßen Zeichenhorizont zu verleihen.

Daß die Formulierung eines in diesem Sinne gültigen Zeichenhorizonts als zeitgemäße visuelle Bereicherung des Gottesdienstes erklärtes Ziel Hajeks bei seinen Arbeiten in Kirchenräumen ist, haben die Untersuchungen zu St. Michael deutlich machen können. Auch wenn biblische Motive häufig den Ausgangspunkt der Gestaltung darstellen und zahlreiche Brücken zwischen reiner Abstraktion und der literarischen Vorlage geschlagen werden, will Hajek nicht „vorgegebene, schon literarisch oder philosophisch kanonisierte Inhalte (...) bebildern“<sup>184</sup>, sondern sucht die Übersetzung in eine eigene Bildersprache. Der Gefahr, die einer quasi wörtlichen Wiederholung des einen Mediums durch das anderer innewohnt, nämlich „Kunst auf ihre illustrative Funktion oder auf religiöses Kunsthandwerk zu reduzieren“<sup>185</sup>, stellt Hajek damit die Chance zur Bereicherung entgegen: „Die Wortverkündung, die im kirchlichen Raum die zentrale Rolle bildet, bedarf der Erweiterung durch Zeichenverkündung“<sup>186</sup>, da es ihr nur selten gelinge, die Grenzen des moralisch Argumentativen zu überschreiten. „Die Zeichenverkündung berührt den Menschen hinter dieser Begrenzung.“<sup>187</sup>

---

<sup>183</sup> ebenda, S. 207.

<sup>184</sup> Hajek, Brief an Hans Küng, in: Hermann Häring, Karl-Josef Kuschel (Hgg.), Hans Küng. Neue Horizonte des Glaubens und Denkens, München, Zürich 1993, S. 815.

<sup>185</sup> Andreas Mertin, Horst Schwebel (Hgg.), Kirche und moderne Kunst. Eine aktuelle Dokumentation, Frankfurt a. M. 1988, S. 154.

<sup>186</sup> Hajek, Vortrag am 11.4.1993 in Stuttgart, St. Eberhard, zit. nach Manuskript.

<sup>187</sup> Hajek, Häuser für Gott und Mensch, zit. nach Manuskript.

Abhängig von der Bereitschaft des Betrachters zur kreativen geistigen Mitgestaltung stellen sich ihm Hajeks Raumbilder in Trier durch ihre Farben und Formen, durch die ihnen innewohnende Bewegtheit, durch ihre Leuchtkraft und das Licht als ein festlicher Rahmen für die Feier des Gottesdienstes dar, oder eröffnen ihm darüber hinaus vielgestaltige Assoziationen und Ahnungen von Lebens- und Glaubensinhalten.

Die aktive Begegnung mit Kunst, die Feier des Gottesdienstes, dies alles ist nach Hajeks Überzeugung in der Lage, die Glaubenskraft im Menschen neu zu beleben. Im Kirchenraum sei, ebenso wie die Eucharistie, auch „die Kunst ein Versprechen Gottes an den Menschen (...). Das Abbild wird also zum Sinnbild: Sinnbild dafür, daß es neben dem Scheitern immer auch ein Gelingen gibt, und was wäre die Schönheit anderes, als der auf dieser armen Erde immer wieder aufs neue erbrachte Beweis dafür.“<sup>188</sup>

All das kann jedoch über die dem Thema Kunst im Kirchenraum traditionell anhaftende Problematik nicht hinwegtäuschen. Stichworte wie Bilderfeindlichkeit und Ikonoklasmus sind unlösbar mit der nun rund 2000 jährigen Geschichte der christlichen Kirche verbunden, und das so häufig konfliktreiche Verhältnis von Kirche und beauftragtem Künstler ist zum Klischee von Bevormundung, Unfreiheit und Verkennung des Talents geworden.

In Erkenntnis der Tatsache, daß sich im Laufe des 20. Jahrhunderts Kirche und künstlerische Avantgarde zunehmend voneinander entfernt haben, ruft 1961/65 das Zweite Vatikanische Konzil zu einem neuen Dialog zwischen Kunst und Kirche auf. Entsprechend äußert sich Papst Johannes Paul II in seiner Ansprache vor Künstlern und Publizisten am 19.11.1980 in München mit dem Titel „Partnerschaft von Kirche und Kunst, von Kirche und Publizistik.“<sup>189</sup> Eine wesentliche Bestätigung für O. H. Hajek, der diesem Vortrag beiwohnt<sup>190</sup> und sich mit seinen vielgestaltigen und häufig sehr umfangreichen Arbeiten für katholi-

---

<sup>188</sup> Hajek, Person und Bildnis, zit. nach Manuskript.

<sup>189</sup> Johannes Paul II, Partnerschaft von Kirche und Kunst, von Kirche und Publizistik, wieder abgedruckt in: Rainer Beck, Rainer Volp, Gisela Schmirber (Hgg.), Die Kunst und die Kirchen. Der Streit um die Bilder heute, München 1984, S. 301-307.

<sup>190</sup> Hajek im Gespräch am 16.3.1994 in Stuttgart.

sche und evangelische Kirchen sowie mit seinen zahlreichen teilweise bereits zitierten Vorträgen und Publikationen vor bzw. in religiösen Foren seit langem aktiv für eine neue Gemeinschaft von Kunst und Kirche einsetzt; 1978 verleiht ihm die Katholisch-Theologische Fakultät der Universität Tübingen den Doktor honoris causa.

Gerade vor dem Hintergrund ihres häufig konfliktreichen Verhältnisses in der Vergangenheit verweist Hajek angesichts der aktuellen Situation auf die hieraus ersichtliche Kraft des Christentums. Daß „sich in ihr (der Kirche, d. Verf.) und gegen sie immer wieder Christen behaupten, die die Freiheit statt der Unterordnung, die die Demut statt des unterwürfigen Gehorsams aktiv in Lebenswerk umsetzen, beweist in einem Jahrhundert der ideologischen Zusammenbrüche ihre lebendige Kraft.“<sup>191</sup> In dem für beide fruchtbaren Zusammenwirken zwischen Kirche und Kunst sieht Hajek eine Chance, dieses Potential im positivsten Sinne und wirkungsvoll zu nutzen. In seinem Verständnis ist Kunst, unabhängig von Stil, Motiv und Intention, immer „Bejahung und Verkündung“<sup>192</sup> und sollte daher mit dem Selbstverständnis und dem elementaren Auftrag der Kirche leicht vereinbar sein.

Würde die Kirche „wieder mehr bildnerisches Tun und Denken als Aussage für unser Leben aufnehmen und verwirklichen“<sup>193</sup>, könnte neben den sozialen ein geistiger Förderungsgedanke treten. Ein solches Konzept wäre nach Hajeks Meinung in der Lage, alle Beteiligten zu bereichern:

- die Kunst, etwa durch Begabtenförderung, Aufträge und ein lebendigeres Ausstellungswesen
- die Kirche, die gezwungen wäre, sich in stärkerem Maß mit den Hervorbringungen der Gegenwart zu identifizieren und mit ihrer Hilfe den eigenen Standpunkt immer neu zu überprüfen

---

<sup>191</sup> Hajek, Kunst: Befremdung und Erinnerung, S.119.

<sup>192</sup> Hajek, Brief an Hans Küng, S. 817.

<sup>193</sup> Hajek, Brief an Friedrich Wetter, Bischof von Speyer, 1.3.1978, abgedruckt in: Kat. Buch zur Ausst. Nürnberg 1987, S. 176.

- den einzelnen Menschen, dessen „visuelle Bildung, in seinem Geiste wie in seiner Umgebung“<sup>194</sup>, durch eine zumindest partielle künstlerische Gestaltung seines Lebensraumes unterstützt würde, von der eine psychologische, den Menschen formende Wirkung ausgehe.

Doch bewußt formuliert Hajek Gedanken dieser Art im Konjunktiv, denn was er heute bei der Kirche konstatiert, ist eine „erschreckende Mutlosigkeit“<sup>195</sup>. Statt ihrem geistigen Führungspostulat im Dienst einer breiteren Sichtbarmachung von Kunst zu entsprechen, stünde sie weit hinter der gesellschaftlichen Akzeptanz zurück. Aus Angst vor Angriffen schein sie lieber an überholten Moralpositionen festzuhalten, als gemäß ihrer Macht und Freiheit zu aktuellen Fragen Stellung zu nehmen. Ihr öffentliches Auftreten sei gekennzeichnet durch „Besitzstandswahrung und Proporzdenken“ zum einen, zum anderen durch „ein nur auf die sozialen und materiellen Grundbedürfnisse verkümmertes Menschenbild“<sup>196</sup>, das kulturelle Ansprüche vernachlässige.

„Der Historismus von heute ist Ausdruck von Angst, er widerspricht dem Anspruch der >frohen Botschaft<, der in diesen Häusern eingelöst werden will. Gott kann es aushalten, daß der Mensch ihn immer wieder befragt, in jedem Zeichen, jedem Bild, in der Gestalt des Altars, der Kanzel, des Tabernakels.“<sup>197</sup>

## 6. Der Stadtraum als Gestaltungsraum - Beispiel Viktoriaplatz, Mühlheim a. d. Ruhr

In den 70er Jahren bietet sich Hajek die Gelegenheit, den Stadtraum als Gestaltungsraum zu erobern und das nicht mehr im Rahmen zeitlich begrenzter Ausstellungsprojekte sondern mit permanenten Platzgestaltungen. 1973/77 realisiert er die spektakuläre Stadtkonographie der Southern Plaza im Herzen von Adelaide, Australien, auf einer Gesamtfläche von 120 x 85 m, 1976/77 den

---

<sup>194</sup> ebenda, S. 175.

<sup>195</sup> Hajek, Brief an Hans Küng, S. 818.

<sup>196</sup> ebenda.

Viktoriaplatz in Mühlheim an der Ruhr. Da sich die angewandten künstlerischen Mittel in beiden Arbeiten ähneln, der Viktoriaplatz aber in komprimierterer Form Aufschluß über den Umgang des Künstlers mit diesem spezifischen Aufgabenbereich geben kann, soll dieser im folgenden als Beispiel dienen.

Der Viktoriaplatz befindet sich im unmittelbaren Stadtzentrum und wird an allen vier Seiten durch mehrgeschossige Gebäude unterschiedlicher Nutzung begrenzt (Banken, Museum, Stadtverwaltung, Geschäfte). Der Platz bildet ein rechteckiges 70 x 32 m großes Areal, das von der Schloßstraße (Fußgängerzone) leicht in gegenüberliegender Richtung ansteigt. Ehemals Ort der jüdischen Synagoge, stellt er heute ein belebtes städtisches Zentrum dar, das sich unmittelbar von der Haupteinkaufsstraße aus erschließt. Unter dem Platz befindet sich eine öffentliche Tiefgarage.

Bei der Umbauung handelt es sich um farblich kaum differenzierte Betonraster- bzw. Fensterbänderarchitekturen im Stil der 60er Jahre. Lediglich an der Stirnseite des Platzes wird dieses Ensemble durch die heute denkmalgeschützte Alte Hauptpost unterbrochen. Seit 1987 beherbergt das 1895-1897 im neugotischen Stil errichtete Gebäude das Städtische Museum.

### 6.1. Stadtzeichen und Brunnenanlage als plastisches Zentrum

Etwa in der Mitte des Platzes installiert Hajek das 6,20 m hohe Stadtzeichen aus poliertem Edelstahl, das die gesamte Fläche dominiert. Die Plastik steht auf einer rechteckigen, durch eine zweifache Stufung abgetrepten Betonsockelfläche, deren einzelne Bereiche rot und blau gestrichen sind; zwei darin eingelassene Scheinwerfer beleuchten das Stadtzeichen bei Dunkelheit.

---

<sup>197</sup> Hajek, Häuser für Gott und Mensch, zit. nach Manuskript.

Aus der blauen dreieckigen Fläche erwächst eine rechteckige, seitlich abge-schrägte Edelstahlplinthe, aus der heraus die eigentliche Plastik in die Höhe stößt. Sie gestaltet sich zunächst als einfaches geschlossenes Prisma mit rau-tenförmigem Grundriß, fächert sich im oberen Bereich aber in drei übereinan-derliegende spitzwinklige Körper auf. Diese sind auf die Längsachse des Platzes ausgerichtet, wobei die mittlere Winkelform zu den beiden anderen um 180 Grad gedreht ist. Die Plastik neigt sich aus der Senkrechten leicht der Stirnseite des Platzes zu und konterkariert damit das in dieser Richtung ansteigende Bodenniveau.

Die unmittelbar an das Stadtzeichen anschließende Brunnenanlage betont hingegen diese topographisch vorgegebene Steigung, indem sie sie als künstlerisches Gestaltungsmoment aufnimmt. Stufungen lassen sieben verschiedene Höhenniveaus entstehen und verleihen diesem Bereich einen insgesamt reliefartigen Charakter. Innerhalb der Brunnenanlage wird eine Gliederung in geometrische Teilbereiche sichtbar (vier Dreiecke und zwei Parallelogramme), obwohl die Gesamtfläche keiner in diesem Sinne benennbaren Grundform folgt.

Was auf diese Weise plastisch differenziert wird, faßt die Bemalung des Betons optisch wieder zusammen. Die roten, gelben und blauen Flächen folgen eigenen formalen Gesetzmäßigkeiten und verdichten sich zu einer konstruktivistischen Farbkombination, die auf die unterschiedlichen Höhenniveaus des Malgrundes keine Rücksicht nimmt. Einer Leinwand gleich wird dieser Bereich schließlich auch durch ein niederes, nicht bemaltes Betonband eingefasst, das wie ein Rahmen ihrem bizarren Umriß folgt.

In den Sommermonaten gelangt mit Hilfe mehrerer kleiner, im Beton eingelasse-ner Wasserdüsen eine dünne Wasserschicht auf die Oberfläche, die von einer Ebene in die nächst tieferliegende überfließt, um schließlich an den äußeren Rändern aufgefangen und zurückgepumpt zu werden.

Durch Stadtzeichen und Brunnenanlage formuliert Hajek das Zentrum des Vik-toriaplatzes, wobei im Blick auf das Gesamtensemble das Stadtzeichen in meh-rerer Hinsicht eine Sonderstellung einnimmt. Zum einen wird allein an dieser

---

Stelle die Vertikale zur bestimmenden Achse, während sich die übrigen Gestaltungselemente vorwiegend in der Fläche entwickeln. Zum anderen gestattet sich Hajek hier einen Materialwechsel. Nicht Beton und Farbe determinieren das Erscheinungsbild dieser hoch aufragenden Plastik, sondern die Verwendung von poliertem Edelstahl, der bei Sonnenschein das einfallende Licht in reizvoller Weise reflektiert.

Größe, Vertikalität und das edel glänzende Material verleihen dem Stadtzeichen einen strengen, herrschaftlichen Ausdruck, der sich gleichermaßen mit der von Hajek intendierten Zeichenhaftigkeit deckt, wie mit der dominanten raumgliedernden Funktion dieser Plastik als Mittelpunkt der Platzgestaltung.

Das Stadtzeichen birgt in sich beinahe das gesamte die Anlage gliedernde Formenrepertoire: Rechteck, Raute und spitzer Winkel, die die unterschiedlichen Elemente der Platzgestaltung charakterisieren, begegnen hier in kongruenter Verdichtung. Gleich in doppelter Hinsicht spiegelt sich in dieser Plastik der Dreierhythmus, der den Grundriß der Brunnenanlage kennzeichnet: zum einen in den drei großen Winkelformen, zum anderen in der Dreiteilung ihres Gesamtaufbaus aus Plinthe, rautenförmigem Prisma und den besagten Winkelformen im oberen Bereich.

## 6.2. Komposition des Gesamtensembles

Um dieses so definierte plastische Zentrum komponiert Hajek auf der verbleibenden Platzfläche ein freies Spiel aus Form- und Farbvariationen. Mehrere unregelmäßig über den Platz verteilte Blumenbeete nehmen in ihren Grundrissen Formen der Brunnenanlage wieder auf, wie beispielsweise den rechten Winkel oder das Parallelogramm. Wie diese werden auch sie von niederen, unbemalten Betonbändern gerahmt, die der organischen Bepflanzung eine harte geometrische Fassung entgegensetzen.



Der Kontur der Brunnenanlage wird an drei Seiten durch je eine Reihe rautenförmiger, nicht bemalter Betonblöcke nachgezeichnet, die als Sitzgelegenheiten konzipiert sind. Doch wird an der zur Alten Hauptpost hin orientierten Reihung deutlich, daß sie neben dieser Nutzungsmöglichkeit einen integralen Bestandteil der kompositionellen Gestaltung darstellen. Dort schließen zwei Beete sowie ein Lüftungsschacht der unter dem Platz befindlichen Tiefgarage einen Teil der Sitzblöcke derart ein, daß sie ihre praktische Funktion verlieren. Um aber der ästhetischen Konzeption genüge zu tun, setzt Hajek auch hier die Reihung fort, bis der letzte Block durch eine Drehung um 90 Grad mit dem Kontur des dahinterliegenden Blumenbeetes zusammenfällt. Den Lüftungsschacht integriert er durch Bemalung in den blaurotgelben Farbklang der Gesamtanlage.

Gleich daneben befindet sich eine mächtige plastische Winkelform, deren Spitze sich in einen als Sockel fungierenden Betonquader eingräbt. Ihre Flächen sind rot und blau bemalt, nur an den Längsseiten wurde auf farbliche Gestaltung verzichtet.

Diese sich im Gesamtensemble als Einzelplastik behauptende Form stellt neben dem Stadtzeichen das einzige sich in die Höhe entwickelnde Element dar. Hier greift Hajek das im Stadtzeichen formulierte Winkelmotiv wieder auf, verkehrt dessen Ausrichtung aber aus der Waagerechten in die Senkrechte und ersetzt den spitzen Winkel durch einen rechten. Damit begegnet dem Stadtzeichen am gegenüberliegenden Ende der Brunnenanlage eine deutlich zurückgenommene formale Variation.

An beiden Querseiten des Viktoriaplatzes befinden sich je zwei zusätzliche Sitzgruppen: Zwei Reihen rot und blau gestrichener Betonwürfel von unterschiedlicher Anzahl treffen im rechten Winkel aufeinander und setzen weitere Farbakzente im gestalteten Raum.

Gleiches gilt für den blau bemalten, trapezförmigen Betonblock, der zwischen Fußgängerzone und Stadtzeichen angeordnet ist. Seine Oberfläche ist abgeschrägt und scheint gegen die Steigung des Bodenniveaus zu kippen. Als plasti-

---

sche Form wiederholt er diejenige des direkt an die Brunnenanlage angrenzenden Blumenbeetes, als Farbfläche integriert er sich in die differenzierte Bodengestaltung, die die gesamte Platzanlage überzieht.

Aus verschiedenen Arten von Pflastersteinen in unterschiedlichen Grau- und Beigetönen, die Hajek stellenweise rot, blau oder schwarz bemalt, setzt er ein großformatiges Mosaik zusammen, das in konstruktivistischer Manier die gesamte Bodenfläche gliedert. Graue Bänder laufen quer über den Platz, bemalte geometrische Felder verdichten sich zu Farbkompositionen, Pflastersteine unterschiedlicher Größe und Oberflächenqualität treffen aufeinander, Achsen zwischen den einzelnen plastischen Elementen werden sichtbar, ihr Formenkanon wird in der Fläche wieder aufgenommen, so daß sich neue formale Verbindungen ergeben.

Zudem ist in der Bodengestaltung stellenweise eine Bezugnahme auf die umliegende Architektur erkennbar: einige der grauen Bänder, die sich wie stark zurückgenommene Abkömmlinge der früheren Farbwege ausnehmen, greifen den Rhythmus der Fassadenrasterung etwa des Sparkassengebäudes auf und übersetzen diese Vertikalakzente in die Fläche. Hierin erschöpfen sich jedoch bereits die Anknüpfungspunkte an die zu Zeiten des Entwurfs vorgefundene Bebauungssituation.

Die Analyse der Gesamtkomposition hat zahlreiche formale Bezüge innerhalb des Hajekschen Ensembles aufzeigen können. Betrachtet man jedoch die Platzgestaltung insgesamt, handelt es sich nicht um eine um Integration und optische Geschlossenheit bemühte bildhauerische Antwort auf einen dominierenden architektonischen Kontext, sondern vielmehr um einen davon weitgehend unabhängigen und selbstbewußten Kontrapunkt. Höhen- und Breitendimensionen der Einzelemente folgen ausnahmslos ihren eigenen gestalterischen Gesetzmäßigkeiten, ohne beispielsweise achsiale Verbindungen mit der Umbauung herzustellen.

In ebensolcher Freiheit leuchtet der blaurotgelbe Dreiklang farbenfroh in die ihn umgebende grauweiße Zurückhaltung hinein. Daß sich geometrische

Grundformen wie Rechtecke und Quadrate gleichermaßen in Hajeks Platzgestaltung wie in den Gebäudefassaden wiederfinden ist meiner Ansicht nach der konstruktivistischen Prägung des Künstlers zuzuschreiben und nicht als bewußtes Aufnehmen formaler Motive zu verstehen. Dementsprechend findet der dominierende Formenkanon aus Dreiecken und Winkelformen bewußt keine Entsprechung in der Architektur.

Diese dezidierte Negation formaler Übereinstimmungen richtet sich nicht allein auf die in den 60er Jahren realisierte Umbauung, wie man in Kenntnis der bereits erwähnten Funktionalismuskritik Hajeks annehmen könnte. Der Umgang mit dem denkmalgeschützten Gebäude der Alten Post und damit der historischen Front des Platzes erweist sich als ebenso autonom.

Wie die vorhandenen Architekturen in dieser Arbeit Hajeks keine Bezugnahme finden, so kommt es auch zu keiner ideellen Anknüpfung an die Geschichte des Viktoriaplatzes. Lediglich das Straßenschild erwähnt die ehemals dort befindliche jüdische Synagoge. Hajek will kein Denkmal schaffen und verzichtet auf eine in dieser Situation durchaus denkbare Geste. Eine solche impliziert vielmehr der künstlerischen Impetus, einen ästhetische wie soziale Dimensionen umfassenden Platzgedanken zu realisieren, der es sich zum Ziel setzt, lebhaftes Zentrum einer Stadt sowie demokratische Begegnungsstätte ihrer Bürger zu sein - „Kunst stiftet Gemeinschaft“.

### Exkurs: Zum Problem einer stilistischen Einordnung

Eine Durchsicht der Literatur offenbart schnell, daß die stilistische Bestimmung des Hajekschen Œuvres im Rahmen eines klar umrissenen kunsthistorischen „Ismus“ Schwierigkeiten bereitet. Am eindeutigsten äußert sich Eugen Gomringer, der mit Hilfe eines sehr weit gefaßten Begriffs von Konstruktivismus die Einordnung Hajeks in dessen jüngere Geschichte vornimmt. Er weist ihm einen „festen einmaligen Platz“ unter den „sich objektiviert äußernden Künstler(n)“<sup>198</sup>

<sup>198</sup> Eugen Gomringer, >>Ich mache Zeichen<< O. H. Hajek - sein Beitrag zur Kunst unserer Zeit, in: Ausst. Kat. München, Rosenthal-Galerie, 1983, S. 4.

zu, die mit ihren Arbeiten den Gegenpart zu jenen *individuellen Mythologien*<sup>199</sup> bilden, mit denen die Werke beispielsweise eines Joseph Beuys oder Anselm Kiefer die jüngere deutsche Kunstgeschichte prägen. Nach Gomringer ist Hajek „ein überzeugender Vertreter des konstruktiven Denkens und Gestaltens, weil er seinen Weg dahin in beispielhaften Stationen zurückgelegt und sich folgerichtig, sozusagen organisch, zur konstruktiven Kunst hin entwickelt hat“<sup>200</sup> (sic).

Bei aller Konsequenz der Entwicklung sind diese Stationen jedoch zu unterschiedlich, um Hajeks *Gesamtwerk* dem Konstruktivismus zuzuschreiben.<sup>201</sup> Folgerichtig orientieren sich die stilistischen Beobachtungen anderer Autoren vorwiegend an den einzelnen Werkphasen, ohne zu einer, derjenigen Gomringers vergleichbaren, abschließenden Festlegung zu gelangen: so Wirth bezüglich der Malerei<sup>202</sup>, Fuchs im Hinblick auf die Plastik<sup>203</sup> und Schmollgen. Eisenwerth mit Schwerpunkt auf Hajeks Arbeiten im architektonischen und/oder urbanen Zusammenhang<sup>204</sup>. Sie alle stellen kunsthistorische Bezüge her und betonen dabei die Nähe zum Konstruktivismus, ohne jedoch diesen Begriff direkt und ohne Vorbehalte auf Hajeks Werk anzuwenden. Vergleichbar, wenn auch weniger detailliert, äußern sich Schremmer<sup>205</sup>, Iusco<sup>206</sup>, Setlík<sup>207</sup>, Bröse<sup>208</sup> und Masín<sup>209</sup>.

<sup>199</sup> Vgl. Stephan Schmidt-Wulffen, Spielregeln. Tendenzen der Gegenwartskunst, Köln 1987, besonders S. 31-67.

<sup>200</sup> Eugen Gomringer, zur Sache der konkreten. Bd. II: konkrete Kunst, St. Gallen 1988, S. 115.

<sup>201</sup> Zur allgemeinen begrifflichen Klärung vgl. W. Kambartel, Kunst, abstrakte, in: Joachim Ritter, Karlfried Gründer (Hgg.), Historisches Wörterbuch der Philosophie, Bd. 4, Basel, Stuttgart 1976, S. 1437f.

<sup>202</sup> Vgl. Günther Wirth, in: Ausst. Kat. Salzburg 1979, S. 11f.

<sup>203</sup> Vgl. Fuchs, in: Ausst. Kat. Rom 1981, S. 215-229.

<sup>204</sup> Vgl. Schmollgen. Eisenwerth, in: ebenda, S. 107-118.

<sup>205</sup> Vgl. Ernst Schremmer, Dieses naturhafte Verhältnis Hajeks zur Kunst, in: Gomringer, Kunst stiftet Gemeinschaft, S. 132-136.

<sup>206</sup> Vgl. Sabino Iusco, Einführung, in: Ausst. Kat. Rom 1981, S. 9f.

<sup>207</sup> Vgl. Jirí Setlík, in: Kat. Buch zur Ausst. Lübeck 1974, S. 66.

<sup>208</sup> Vgl. S. Bröse, O. H. Hajek, in: ebenda, S. 122-128.

<sup>209</sup> Vgl. Jirí Masín, Begegnungen und Betrachtungen, in: Kat. Buch zur Ausst. Nürnberg 1987, S. 26-28.

In der vorliegenden Arbeit konnte Hajeks Weg von den frühen Arbeiten des Informel hin zu einer konstruktiv-geometrischen Formensprache nachgezeichnet werden. Die Analyse der im Viktoriaplatz in Mühlheim a.d. Ruhr angewandten plastischen und farblichen Gestaltungsprinzipien schließlich bezeugt eine konsequente konstruktivistische Orientierung.

Bezüglich Hajeks Innenraumgestaltung von St. Michael in Trier erwiese sich jedoch dieser Stilbegriff als zu eng. Kruzifix und Kreuzzeichen können stellvertretend zwei weit auseinanderliegende Stationen auf Hajeks bildhauerischem Weg bezeichnen, auf dem er sich durch zunehmende Abstraktion schließlich gänzlich vom wiedererkennbaren Gegenstand entfernt. Der Einstieg in die Malerei hingegen erfolgt direkt; vorbereitet zwar durch das dem Informel verpflichtete zeichnerische Werk, nicht jedoch durch figürliche Arbeiten und deren schrittweise Abstraktion. Der rasch gefundenen, geometrisch-konstruktiven Darstellungsweise, die noch die **Zeichen am Wege** in St. Michael prägt, werden - sozusagen im umgekehrten Prozeß - in den später entstandenen (!) Bildern des **Himmlichen Jerusalem** gegenständliche Momente beigefügt. Insofern der Gestaltung demnach kein Abstraktionsprozeß vorangeht, handelt es sich bei beiden Zyklen um eine Form der von Theo van Doesburg proklamierten „peinture concrète et non abstraite.“<sup>210</sup>

Weitere Merkmale können die Zuordnung der Trierer Bilder zur konkreten bzw. konstruktiven Kunst untermauern. So entsprechen sie beispielsweise der Forderung nach einer Konstruktion des Bildes aus plastischen Elementen, d.h. aus Flächen und Farben<sup>211</sup>, und auch Hajeks, von Gomringer hervorgehobene, objektivierende künstlerische Sprache ließe sich mit der Absage des Konstruktivismus an jegliche, das „Universale“ (Mondrian) gefährdende individualistische Tendenz in Verbindung bringen.

<sup>210</sup> Theo van Doesburg, Manifeste de l'Art Concret, zit. nach: Michel Seuphor, L'art abstrait. Ses origines, ses premiers maîtres, Paris 1950, S. 13.

<sup>211</sup> Vgl. Willi Rotzler, Annäherung an das Konkrete, in: Peter Volkwein (Hg.), Museum für Konkrete Kunst Ingolstadt, Heidelberg 1993, S. 47.

Seiner mit der konkreten Kunst konformen exakten, streng an ein zugrundeliegendes Bildraaster gebundenen Malweise und der Verwendung reiner Farben setzt Hajek jedoch in den Trierer Bildtafeln stellenweise einen gestisch-expressiven Duktus entgegen, der sich frei über die Grenzen der Formfelder hinwegsetzt; Übermalungen bleiben sichtbar, nuancierte Zwischentöne sprengen die konstruktivistische Farbskala. Damit führt Hajek die zwei wesentlichen stilistischen Strömungen innerhalb der abstrakten Kunst des 20. Jahrhunderts zusammen: Die Malerei in St. Michael bewegt sich zwischen geometrisch-konstruktiver und gestisch-expressiver Gestaltung, zwischen rein immanenter und transzendenter Bedeutung, zwischen visuell-emotionaler Wirkung und geistigem Gehalt.

Läßt sich somit der Begriff des Konstruktivismus in formaler Hinsicht nur unter Einschränkungen auf Hajeks Werk anwenden, so wird die ideelle Verwandtschaft mit den Pionieren der konstruktiven Kunst und ihren selbständigen Nachfolgern umso deutlicher. Willi Rotzler betont den „optimistischen, oft geradezu utopischen Grundzug“ dieser Künstler, die „sich nicht als >>Kunstmacher<< verstanden, sondern als Entwerfer einer neuen, besseren, unseren Kräften anheimgestellten Welt- und Gesellschaftsordnung.“<sup>212</sup> Ohne Zweifel teilt Hajek mit ihnen die Neigung, „über alles Formal-Ästhetische hinaus, zu wissenschaftlichen, zu philosophischen, ja zu religionsphilosophischen Orientierungen oder Verankerungen.“<sup>213</sup>

Auf die Frage nach Vorläufern seiner Farbwege und der damit verbundenen urbanistischen Ideen in der Kunstgeschichte nennt Hajek selbst in einem Interview mit der Zeitschrift *Kunst* im Juni 1965<sup>214</sup> die Pläne Marc Chagalls, anlässlich eines Parteikongresses in Minsk in den 20er Jahren das gesamte Gelände violett zu bemalen, sowie den von Fernand Léger geäußerten Vorschlag, inner-

---

<sup>212</sup> Ders., *Konstruktive Konzepte, Eine Geschichte der konstruktiven Kunst vom Kubismus bis heute*, Zürich 1988, S. 291.

<sup>213</sup> ebenda, S. 288f.

<sup>214</sup> In Auszügen wieder abgedruckt in: *Kat. Buch zur Ausst. Lübeck 1974*, S. 109f.

halb eines Stadtgefüges bestimmte Straßenzüge verschiedenfarbig zu streichen.<sup>215</sup>

Darüber hinaus lassen sich in diesem Kontext Analogien zur Kunst Viktor Vasarelys feststellen. Dazu gehören die starken Op-Art-Momente, die Hajeks Plätze kennzeichnen ebenso, wie gedankliche Parallelen bezüglich zukunftsweisender Stadtgestaltungen.

Vasarely entwirft die Vision von „bunten Städte(n) des Glücks“, die durch den Künstler farbenfroh und vielfältig gestaltet werden, von einer „Planetarischen Folklore“, die ein qualitativvolles Zusammenleben innerhalb der menschlichen Gemeinschaft garantiert.<sup>216</sup> „Der Künstler ist der optimistische Gestalter der vielfarbigen, vielförmigen, blühenden Stadt, Kunst ist reine Plastizität, Gesundheit und Freude, hat sinnliche Qualitäten, die in immer größerer Zahl auf die Welt gelangen“.<sup>217</sup>

Selbstverständlich rechtfertigt der Traum von der Gestaltung einer idealen Stadt noch nicht die Proklamation einer geistigen Verwandtschaft zwischen Künstlern. Wie groß hier die formalen und zeitlichen Unterschiede sein können, würde die Gegenüberstellung von Vasarelys Form- und Farbenvielfalt mit dem von Hippodamos entwickelten Stadtsystem gleichförmiger Baublöcke und rechteckig sich kreuzender Straßen anschaulich vor Augen führen.<sup>218</sup> Im Hinblick aber auf Vasarelys Entwurf einer positiven, demokratischen und gesamtgesellschaftlich wirksamen Kunst sind Berührungspunkte mit Hajek offensichtlich.

---

<sup>215</sup> Auf die Frage einer Hajek-Nachfolge soll hier nicht näher eingegangen werden, doch erschien mir im Hinblick auf eine vermutlich sehr allgemein verstandene Verwandtschaft ein Vergleich mit Christos **Wrapped Walk Ways** (J.L.Loose Memorial Park, Kansas City, Missouri, 1977/78) interessant.

<sup>216</sup> Vgl. Peter Anselm Riedl, Abstrakte Kunst und der Traum von der rezeptiven Gesellschaft, in: Wolfgang Hartmann (Hg.), Festschrift Klaus Lankheit, Köln 1973, S. 67f. Diesem Aufsatz sind auch die folgenden Zitate Vasarelys und Mondrians entnommen.

<sup>217</sup> Vasarely, zit. nach: Riedl, S. 68.

<sup>218</sup> Vgl. beispielsweise Milet oder Priene, sowie in jüngerer Zeit die Stadtanlagen etwa von Mannheim, New York, ähnlich auch Barcelona.

So faßt Hajek seine Stadtkonographie für Adelaide als Aufgabe auf, den Platz als Freiraum „für alle sozialen Schichten dieser Stadt“<sup>219</sup> zu gestalten, in dem das Auge des Betrachters in der Lage sein soll, die Primärfarben Blau, Rot und Gelb „in Zwischentöne zu mischen, unterstützt von den Strahlen der Sonne, die sich so verschiedenfach auf den Farben brechen und dadurch aufzeigen, wie viele Differenzierungen in den Formen sind“<sup>220</sup> - zumindest eine „bunte Stadt“-*mitte* ist hier Wirklichkeit geworden.

Lassen sich Verwandtschaften zwischen dem lebensbejahenden und positiven Charakter des Hajekschen Werkes und Vasarelys Vorstellung von Kunst „als Gesundheit und Freude“<sup>221</sup> ausmachen, weist Peter Anselm Riedl wiederum auf die Übereinstimmung Vasarelys mit einer Äußerung Piet Mondrians hin: „Freude, moralische und körperliche Freude, die Freude der Gesundheit wird sich verbreiten durch das gegensätzliche Verhältnis von Massen und Farben, von Stoff und Raum, noch verstärkt durch das Verhalten ihrer Stellung. Mit ein wenig gutem Willen wird es nicht unmöglich sein, ein irdisches Paradies zu schaffen“.<sup>222</sup>

Weitere Parallelen lassen sich ziehen, wenn Dieter Honisch die Plus-Minus-Bilder Mondrians von 1917 als „die ersten, demokratisch verfaßten Bilder Europas“ bezeichnet.<sup>223</sup> Mondrian träumt, gemeinsam mit vielen Künstlern besonders der Zeit zwischen 1910 und 1930<sup>224</sup>, den Traum von einer „Einheit in Kunst und Leben (...). Bildnerisches Sehen ist nicht auf die Kunst beschränkt: es durchschaut alle Lebensäußerungen, und so wird eine allgemeine Einheit des Lebens

---

<sup>219</sup> Hajek, *Ikographien - Zeichen, Plätze, Stadtbilder*, Stuttgart 1978, S. 107. Zu Hajeks Demokratieverständnis vgl. besonders seinen Vortrag am 1.3.1985 in Frankfurt a. M., abgedruckt in: *Kat. Buch zur Ausst. Nürnberg 1987*, S. 183f.

<sup>220</sup> ebenda, S. 108.

<sup>221</sup> Vasarely, zit. nach: Riedl, S. 68.

<sup>222</sup> Mondrian, zit. nach: Riedl, S. 77, Anm. 7.

<sup>223</sup> Dieter Honisch, *Die soziale Dimension der Form*, in: Gomringer, *Kunst stiftet Gemeinschaft*, S. 190.

<sup>224</sup> Vgl. russischer Konstruktivismus und Suprematismus, tschechischer Kubismus, De Stijl, Bauhaus.



möglich“<sup>225</sup> - ein Gedankengang, der die zitierte Gleichsetzung Hajeks von Raumstruktur und Sozialstruktur in Erinnerung ruft: Bildnerische „Einbringungen (...) sind als schaubare Raumstruktur verstehbare Sozialstruktur, aus der menschliches Verhalten abgeleitet werden kann.“<sup>226</sup>

Dieses im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts so virulente und nie gänzlich aufgegebene Ideal einer Verbindung von Kunst und Leben gelangt, wie in Exkurs Kapitel 4 ausgeführt, Mitte der 60er Jahre zu neuer Aktualität und eint nun diejenigen Künstler, die, wie Hajek, den öffentlichen Raum als neues Wirkungsfeld begreifen.

## 7. Farbwege und Platzgedanke als zentrale Komponenten der Raumgestaltung

In der vorliegenden Untersuchung konnte die schrittweise Erweiterung des Themas „Raum“ im Werk Otto Herbert Hajeks auf zwei Ebenen veranschaulicht werden. Mit Blick auf die *künstlerische Entwicklung* ist der Weg von den raumumschließenden kleinplastischen Arbeiten der 50er und frühen 60er Jahre bis hin zu den spektakulären Expansionsversuchen im Rahmen künstlerischer Happenings nachgezeichnet worden. Wie am Beispiel der Stuttgarter „Platzmal“-Ausstellung von 1969 beschrieben, wurde durch Flugaktionen selbst der Luftraum zum Kunstraum erklärt. Die im Werkverzeichnis erarbeitete Aufstellung von Projekten für Kirchen, öffentliche Gebäude und Platzgestaltungen belegt nachdrücklich Hajeks künstlerische Aktivität im öffentlichen Raum und damit im Rahmen großangelegter Gestaltungsaufgaben.

Auch die begleitende *theoretische Reflexion* Hajeks folgt dieser Tendenz zur Expansion. Zwar ist sein individuelles Raumverständnis von Beginn an nie aus-

<sup>225</sup> Mondrian, zit. nach: Riedl, S. 72.

<sup>226</sup> Hajek, Vortrag am 16.6.1974 in Göttingen, abgedruckt in: Kat. Buch zur Ausst. Nürnberg 1987, S. 162. Hajeks Beschäftigung mit dem Kunstgewerbe scheint mir hierfür ebenfalls bezeichnend.

---

schließlich auf ästhetische, rein kunstimmanente Wahrnehmungsmuster fokussiert, doch die erläuterten übergeordneten Zusammenhänge zwischen „Kunstobjekt“, „Raumstruktur“ und „Sozialstruktur“ treten - analog zur künstlerischen Entwicklung - erst mit zunehmendem Interesse an und der Gelegenheit zu Projekten im öffentlichen Raum in Hajeks Terminologie und theoretische Auseinandersetzung.

Als wichtigste Gestaltungsmittel, die diese räumlichen und sozialen Komponenten seiner Kunst visualisieren und transportieren, haben sich die *Farbwege* und der immer wieder auftauchende *Platzgedanke* herauskristallisiert. 1962/64 im **Frankfurter Frühling** erstmals formuliert, ziehen sich die Farbwege stringent durch Hajeks Gesamtwerk. Sie mögen farblichen und formalen Veränderungen unterworfen sein, oder, wie die in den Altarboden eingelassenen Bronzebänder in St. Michael in Trier-Mariahof oder die grauen Farbbahnen auf dem Viktoriaplatz in Mühlheim an der Ruhr, nur noch als deutlich zurückgenommene Erinnerung vorhanden sein - das künstlerische Konzept, räumliche Zusammenhänge durch Farbwege visuell zu erklären, bleibt von großer Schlüssigkeit.

Auch das Thema „Platz“ findet im **Frankfurter Frühling** seine erste Formulierung. Mit diesem Environment nimmt die lange Kette Hajekscher Platzgestaltungen ihren Anfang, darüber hinaus aber auch die vielfältigen Variationen auf dieses räumliche Thema, die sich in diversen Kleinplastiken ebenso niederschlagen, wie bei der untersuchten Konzeption des Altarbereichs von St. Michael. Der Platzgedanke impliziert bei Hajek immer das Moment der Begegnung zwischen Menschen und wird damit zum Ort einer vielfältigen Kommunikation, die Reiner Bentmann in seiner Untersuchung zu Hajeks Stadtkonologie umfassend benennt: „Kommunikation zwischen Beschauer und Artefakt, zwischen Beschauer und Beschauer, Kommunikation zwischen Kunst und Außerkünstlerischem, Kommunikation schließlich zwischen dem isolierten Betrachter des >Stadtzeichens< und der Gesamtheit dessen, was das Zeichen ikonologisch

interpretiert, Verbindung also zwischen Individuum und gesellschaftlichem Kollektiv.<sup>227</sup>

„Der kirchliche Raum ist ein Lebensraum des Menschen, wie der Platz, wie die Stadt es sind“<sup>228</sup> - da Hajek zwischen den unterschiedlichen Bereichen, in denen er gestaltend tätig ist, keine Trennung vornimmt, ist es nur sinnfällig, daß sich seine beiden künstlerischen Leitthemen zwar entwickeln, d.h. sich seiner aktuellen stilistischen Sprache und der jeweiligen Gestaltungssituation anpassen, aber nie grundsätzlich verabschiedet werden müssen. Damit erweisen sich die Farbwege und der Platzgedanke als die beiden zentralen Komponenten der Raumgestaltung im Gesamtwerk Otto Herbert Hajeks.

---

<sup>227</sup> Bentmann, in: Kat. Buch zur Ausst. Lübeck 1974, S. 42.

<sup>228</sup> Hajek, Häuser für Gott und Mensch, zit. nach Manuskript.

---

## Literaturverzeichnis

### Allgemeine Literatur

Aicher, Otl, Analog oder digital. Zur visuellen Gestaltung von Gottesdiensten, in: Theologische Quartalschrift Tübingen, Jg. 159, Heft 1, 1979, S. 204-212

Albrecht, Hans Joachim, Skulptur im 20. Jahrhundert. Raumbewußtsein und künstlerische Gestaltung, Köln 1977

Baal-Teshuva, Jacob, Christo. Der Reichstag und urbane Projekte, München 1993

Badt, Kurt, Raumphantasien und Raumillusionen. Wesen der Plastik, Köln 1963

Beck, Rainer; Volp, Rainer; Schmirber, Gisela (Hgg.), Die Kunst und die Kirchen. Der Streit um die Bilder heute, München 1984

Bis jetzt. Von der Vergangenheit zur Gegenwart. Plastik im Außenraum der Bundesrepublik, Ausst. Kat. Hannover 1990, München 1990, hg. von Lothar Romain

Blomberg-Schneider, Katja, Zwischen Figuration und Abstraktion. Tendenzen deutscher Plastik der Nachkriegszeit - eine morphologische Untersuchung der Œuvres von H. Uhlmann, K. Hartung, W. Loth, F. Koenig, B. und M. Matschinsky-Denninghoff, O. H. Hajek, E. Cimiotti und N. Kricke zwischen 1945 und 1965, Diss. masch., Heidelberg 1991

Brennpunkt Informel. Quellen - Strömungen - Reaktionen, Ausst. Kat. Heidelberg 1998, Köln 1998, hg. von Christoph Zuschlag, Hans Gercke, Annette Frese

Damus, Martin, Kunst in der BRD 1945-1990. Funktionen der Kunst in einer demokratisch verfaßten Gesellschaft, Reinbek 1995

Dienst, Rolf-Gunter, Deutsche Kunst: eine neue Generation, Köln 1970  
documenta III, Bd. 2, Ausst. Kat. Kassel 1964, Köln 1964

Duffrer Günter, Wenn die Gemeinde versammelt ist. Altarraumgestaltung im Geist der Liturgiereform, in: Gottesdienst, Jg. 13, Heft 10, 1979, S. 73-75

---

Dühr, Elisabeth, Kunst am Bau - Kunst im öffentlichen Raum: Geschichte und Entwicklung öffentlicher Kunst im Spannungsfeld von Architektur, Städtebau und Kulturpolitik in der Bundesrepublik Deutschland, Diss., Frankfurt a. M. 1991

Emil Cimiotti. Plastiken und Zeichnungen 1957-1991, Ausst. Kat. Osnabrück 1992

Europäische Plastik des Informel 1945-1965, Ausst. Kat. Duisburg 1995, hg. von Christoph Brockhaus

Friedländer, Max J., Von Kunst und Kennerschaft, Leipzig 1992

Gomringer, Eugen, zur sache der konkreten. Bd. II: konkrete kunst, St. Gallen 1988

Gomringer, Eugen (Hg.), O. H. Hajek - Farbwege in Moskau. Begegnung mit einer Ausstellung, Stuttgart, Zürich 1989

Gomringer, Eugen (Hg.), Kunst stiftet Gemeinschaft. O. H. Hajek - Das Werk und seine Wirkung, Stuttgart 1993

Groß, Werner, Die Liturgie als Bauherrin? Der Kirchenraum und seine liturgischen Orte, in: Heinz Georg Tiefenbacher, Wolfgang Urban, Egon Reiner (Hgg.), Raum schaffen für Gott. Kirchenbau und religiöse Kunst in der Diözese Rottenburg-Stuttgart, Ulm 1992, S. 71-102

Henri, Adrian, Environments and Happenings, London 1974

Höfer, Josef, Rahner Karl (Hgg.), Lexikon für Theologie und Kirche (LThK), Bd. 10, 2. Aufl., Freiburg i. Br. 1965

Hofmann, Friedhelm, Zeitgenössische Darstellungen der Apokalypse. Motive im Kirchenbau seit 1945, München, Zürich 1982

Informel. Götz, Schultze, Hoehme, Ausst. Kat. Dortmund 1980

Jacobs, Jane, Tod und Leben großer amerikanischer Städte, Frankfurt a. M., Berlin 1963

Jammer, Max, Das Problem des Raumes. Die Entwicklung der Raumtheorien, 2. Aufl., Darmstadt 1980

Kirschbaum, Engelbert SJ (Hg.), Lexikon der Christlichen Ikonographie (LCI), 8 Bde., Freiburg i. Br. 1968-1976

Kob, Gisela; Nauhauser, Erich; Hajek O. H., St. Michael - Trier-Mariahof, das münster, Heft 2, 1986 (Sonderdruck)

Konstruktive Kunst: Elemente und Prinzipien, Ausst. Kat. Biennale Nürnberg 1969

Küng, Hans, Kunst und Sinnfrage, Zürich, Köln 1980

Kunst im Stadtbild. Von „Kunst am Bau“ zu „Kunst im öffentlichen Raum“, Ausst. Kat. Bremen 1976, hg. von Sunke Herlyn, Hans-Joachim Manske, Michael Weisser

Kunst in der Bundesrepublik Deutschland 1945-1985, Ausst. Kat. Berlin 1985, hg. von Dieter Honisch

Lankheit, Klaus, Das Triptychon als Pathosformel, Heidelberg 1959

Lichtenstern, Christa, Metamorphose. Vom Mythos zum Prozeßdenken. Ovid-Rezeption; Surrealistische Ästhetik; Verwandlungsthematik in der Nachkriegskunst, Bd. 2, Weinheim 1992

Lueg, Gabriele, Studien zur Malerei des deutschen Informel, Diss., Aachen 1983

Mertin, Andreas; Schwebel, Horst (Hgg.), Kirche und moderne Kunst. Eine aktuelle Dokumentation, Frankfurt a. M. 1988

Mitscherlich, Alexander, Die Unwirtlichkeit unserer Städte, Frankfurt a. M. 1965

Muck, Herbert, Gegenwartsbilder - Kunstwerke und religiöse Vorstellungen des 20. Jahrhunderts in Österreich, Wien 1988

Museum und Kirche - Religiöse Aspekte moderner Kunst, Ausst. Kat. Duisburg 1991

Nauhauser, Erich, Führung durch St. Michael am 24.5.1985, protokolliert von Gisela Kob. Nicht veröffentlicht.

Pesch, Otto Hermann, Das Zweite Vatikanische Konzil (1962-1965) Vorgeschichte - Verlauf - Ergebnisse - Nachgeschichte, Würzburg 1993

Plagemann, Volker (Hg.), Kunst im öffentlichen Raum. Anstöße der 80er Jahre, Köln 1989

---

Plastische Erkenntnis und Verantwortung. Studien zur Skulptur und Plastik nach 1945, Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft, Bd. 23, Marburg 1993

Rahner, Karl; Vorgrimler, Herbert (Hgg.), Kleines Konzilskompendium. Sämtliche Texte des Zweiten Vatikanums, 14. Aufl., Freiburg i.Br. 1980

Riedl, Peter Anselm, Abstrakte Kunst und der Traum von der rezeptiven Gesellschaft, in: Wolfgang Hartmann (Hg.), Festschrift Klaus Lankheit, Köln 1973, S. 67-77

Riegl, Alois, Spätromische Kunstindustrie, 2. Aufl., Wien 1927

Ritter, Joachim; Gründer, Karlfried (Hgg.), Historisches Wörterbuch der Philosophie, Bd. 4, Basel, Stuttgart 1976

Rombold, Günter, Der Streit um das Bild. Zum Verhältnis von moderner Kunst und Religion, Stuttgart 1988

Rotzler, Willi, Konstruktive Konzepte. Eine Geschichte der konstruktiven Kunst vom Kubismus bis heute, Zürich 1988

Schmidt-Wulffen, Stephan, Spielregeln. Tendenzen der Gegenwartskunst, Köln 1987

Schneckenburger, Manfred, Plastik als Handlungsform, in: Kunstforum International, Bd. 34, 1979, S. 20-31

Schnell, Hugo, Der Kirchenbau des 20. Jahrhunderts in Deutschland. Dokumentation - Darstellung - Deutung, München, Zürich 1973

Seuphor, Michel, L'art abstrait. Ses origines, ses premiers maîtres, Paris 1950

Skulptur. Die Entwicklung der abstrakten Skulptur im 20. Jahrhundert und die autonome Skulptur der Gegenwart, Bd. 1, Ausst. Kat. Münster 1977

Symmetrie in Kunst, Natur und Wissenschaft, 2 Bde., Ausst. Kat. Darmstadt 1986

Trier, Eduard, Figur und Raum. Die Skulptur des XX. Jahrhunderts, Berlin 1960

Trier, Eduard, Zur Plastik des Informel, in: Ulrich Schneider (Hg.), Festschrift Gerhard Bott, Darmstadt 1987, S. 283-294

---

Trier, Eduard, Bildhauertheorien im 20. Jahrhundert, 4. Aufl., Berlin 1992

Vogelsberg, Rolf, Hajek in Trier - Kirche und Kunst, in: Kunststoff, Heft 9, 1981, S. 16-18

Volkwein, Peter (Hg.), Museum für Konkrete Kunst Ingolstadt, Heidelberg 1993

Werkstattbericht zur Innenraumgestaltung von St. Michael, Trier-Mariahof, Stand: 10.3.1981, Archiv Hajek. Nicht veröffentlicht.

Wirth, Günther, Kunst im deutschen Südwesten von 1945 bis zur Gegenwart, Stuttgart 1982

Zeller, Hans Rudolf (Hg.), Dieter Schnebel. Denkbare Musik. Schriften 1952-1972, Köln 1972

ZEN 49. Die ersten zehn Jahre - Orientierungen, Ausst. Kat. Baden-Baden 1986, hg. von Jochen Poetter

#### **Texte von O. H. Hajek:**

Gestörte Architektur, in: blätter + bilder, Heft 10, 1960, S. 10-16

Ikonographien. Zeichen, Plätze, Stadtbilder, Stuttgart 1978

Wenn Mahn-Zeichen die Ruhe stören. Interview mit Norbert Greinacher, in: Publik-Forum, Jg. 10, Heft 23, 1981, S. 19-23

Darlegung zur Naturbetrachtung. Über die Voraussetzungen, daß Kunst entstehen kann, Stuttgart 1982

Person und Bildnis. Festrede zu Ehren Gregor Mendels am 23.9.1983 in Regensburg, Minoritenkirche, Archiv Hajek. Gekürzt in: Kat. Buch zur Ausst. Nürnberg 1987, S. 176

Kunst und Künstler im Dialog, in: Akademie der Diözese Rottenburg-Stuttgart (Hg.), Weltoffene Katholizität. Von der Notwendigkeit und Kultur des Dialogs. Symposium zum 70. Geburtstag von Prof. Dr. Alfons Auer, Stuttgart 1985, S. 34-43

Interview mit Gisela Kob am 1.7.1985 in Stuttgart und Karlsruhe, Archiv Hajek. Nicht veröffentlicht.



---

Kunst: Befremdung und Erinnerung, in: Michael Krüggeler, Maureen Junker, Wilhelm Möhler (Hgg.), Löscht den Geist nicht aus! Leidenschaft für das Neue, München 1991, S. 113-120

Stadt-Bau-Kunst, in: Der Architekt, Heft 6, 1991, S. 325-328

Häuser für Gott und Mensch - zur Architektur in der Neuen Stadt. Vortrag am 16.6.1992 auf dem Deutschen Katholikentag Karlsruhe, Archiv Hajek. Gekürzt abgedruckt in: Gomringer, Kunst stiftet Gemeinschaft, S. 166-168

Brief an Max Seckler, in: Michael Kessler, Wolfhart Pannenber, Hermann Josef Pottmeyer (Hgg.), Fides quaerens intellectum. Beiträge zur Fundamentalthologie, Tübingen 1992, S. 629-634

Bildende Kunst und Architektur im 20. Jahrhundert - Der Raum als Sinnraum für den Menschen, Vortrag am 8.3.1993 in Lemgo, Heilig-Geist-Kirche, Archiv Hajek. Nicht veröffentlicht.

Vortrag am 11.4.1993 in Stuttgart, St. Eberhard, Archiv Hajek. Nicht veröffentlicht.

Brief an Hans Küng, in: Hermann Häring, Karl-Josef Kuschel (Hgg.), Hans Küng. Neue Horizonte des Glaubens und Denkens, München, Zürich 1993, S. 815-819

#### **Ausstellungskataloge und Faltblätter zu O. H. Hajek:**

O. H. Hajek. Farbwege, Ausst. Faltblatt Esslingen, (op) art galerie, 1966

O. H. Hajek. Platzmal, Ausst. Faltblatt Stuttgart, Galerie der Stadt Stuttgart, 1969

O. H. Hajek. Farbwege 1952-1974, Stuttgart 1974, begleitendes Kat. Buch zur Ausst. Lübeck 1974

O. H. Hajek. Zeichen am Wege, Ausst. Kat. Salzburg 1979, Stuttgart 1979

O. H. Hajek. Plastiken, Bilder, Stadtkonographien, Ausst. Kat. Rom 1981, Rom, Stuttgart 1981

O. H. Hajek. >>Ich mache Zeichen<<, Ausst. Kat. München, Rosenthal-Galerie, 1983

O. H. Hajek. Werke 1950-1986, Ausst. Kat. Ulm 1986

O. H. Hajek. Die Durchdringung des Lebens mit Kunst, Stuttgart, Zürich 1987, begleitendes Kat. Buch zur Ausst. Nürnberg 1987, hg. vom Archiv für Bildende Kunst im Germanischen Nationalmuseum, Nürnberg

O. H. Hajek. Dynamischer Bildraum - Zeichen, Ausst. Kat. München, Galerie von Abercron, 1992

## **Erklärung**

Ich versichere hiermit, daß ich meine Dissertation ohne fremde Hilfe angefertigt habe und die Übernahme wörtlicher Zitate aus der Literatur sowie die Verwendung der Gedanken anderer Autoren an den entsprechenden Stellen innerhalb der Arbeit gekennzeichnet habe. Ich habe ferner keine andere als die angegebene Literatur verwendet.

Die Arbeit wurde bisher noch keiner anderen Prüfungsbehörde vorgelegt und auch nicht veröffentlicht.

Mannheim im Juli 1999